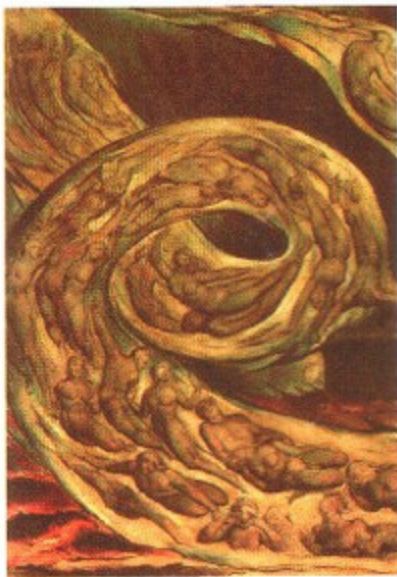


Corin Braga
Lucian Blaga
Geneza lumilor imaginare



ESEURI DE IERI SI DE AZI

INSTITUTUL EUROPEAN

Corin Braga

Lucian Blaga

Geneza lumilor imaginare

Ediția a II-a, revizuită

STUDIU INTRODUCȚIV DE CĂLIN TEUȚIȘAN

Ediția I: Iași, Institutul European, 1998

Ediția II: București, Tracus Arte, 2013

© Corin Braga

STUDIU INTRODUCŢIV

Comparatismul contemporan în căutarea metodei critice “vrăjite”

În ultimul deceniu şi jumătate, prezenţa lui Corin Braga pe scena cercetării academice din ţară şi din străinătate a fost constantă. Tezele ingenioase şi instrumentele de analiză mai puţin obişnuite în spaţiul critic şi cultural românesc, capacitatea de sinteză şi erudiţia zdrobitoare i-au impus definitiv imaginea de *scholar*. Cu ritmicitatea unui mecanism foarte bine reglat, Corin Braga publică tomuri prodigioase, ca probe incontestabile ale disciplinei interioare a unui cercetător de carieră. Mai mult decât atât, două romane (*Claustrofobul* şi *Hidra*, făcând parte dintr-o proiectată tetralogie, *Noctambulii*) şi un *Jurnal de vise* au fost tipărite sub aceeaşi semnătură, spre surpriza celor obişnuiţi deja cu discursul ştiinţific al autorului. Iar surprizele continuă, prin recenta publicare în variantă electronică a unui scenariu de film, care propune un *sequel* – al patrulea – la celebra franciză cinematografică *Matrix*.

Opera multicefală a lui Corin Braga pune în evidenţă, dincolo de proteismul intelectual, interesul preponderent al scriitorului pentru subiectele şi metodele “tari”. Cărţile ştiinţifice se revendică de la metoda hermeneuticii (an)arhetipale şi a studiilor culturale. Romanele se încadrează în formula neoavangardismului onirist. Iar scenariul *The After-Matrix. The Third Renaissance* se naşte din înclinaţia scriitorului pentru subiectele mitologizate din sfera *pop culture*, faţă de care nu are nici un fel de false prejudecăţi intelectualiste. În al doilea rând, constantele imaginarului şi metodele de abordare a lui, fie în analiza ştiinţifică, fie în ficţiunea literară, apar ca o reţea continuă / contiguă / congeneră. Aşadar: psihanaliză, psihocritică,

psihogeografie, psihoistorie, psihobiografie pe de-o parte; vise, paradisuri ratate, hărți “vrăjite”, utopii și contrautopii pe de cealaltă, iată rețeaua de semnificați și de semnificanți imaginari ai lui Corin Braga.

Paginile care urmează propun exclusiv o cartografiere a volumelor *academice* ale autorului, dar nu sub forma unei istorii externe a corpusului științific, dată de apariția în succesivitate a acestor cărți. Deși, uneori, pașii analizei vor coincide și cu o asemenea structură secvențială. Mă interesează în schimb, în cel mai înalt grad, o istorie *internă* a operei: devenirea metodei, a perspectivei, a obiectelor de studiu chiar, în interdependența și în continuitatea lor, în dialectica lor naturală. Adică ceea ce Mircea Eliade numea, în prefața la romanul *Șantier*, “descrierea fazelor unei cunoașteri” – în cazul de față, o cunoaștere și o conștiință critică.

În vidul psihanalitic românesc de până în 1989, literatura de specialitate (ca să nu mai vorbim de practica psihanalitică în sine) fusese o imposibilitate. Un demers precum cel al lui Corin Braga, din volumul *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, are o incontestabilă valoare de noutate în câmpul culturii și analizei literare românești. Acribia bibliografică și obsesia sistemică stau la baza monografiei dedicate personalității și operei blagiene. Mișcările abisale ale eului, justificate psihanalitic, determină construcția imaginarului literar, dar și a modelului filosofic propus de către Lucian Blaga.

Premisa absolută a studiului este *complexul surorii moarte*. Lelia, mezina familiei Blaga, moare cu două luni înainte de nașterea lui Lucian. Întreaga biografie a poetului și filosofului urmează a fi marcată dramatic, uneori chiar brutal, de acest eveniment care îi precede în-ființarea. Corin Braga explică muțenia autistă de până la patru ani prin identificarea copilului cu sora moartă. Refuzul cuvântului va fi, astfel, refuzul intrării în ființă, percepută ca anulare vinovată a dublului thanatic. O insecuritate de *gen* va fi permanent vizibilă în

comportamentul individual, pe tot parcursul vieții. La fel, o insecuritate (dublată, în răstimpuri, de o hipertrofie a eului) în raport cu propria valoare, de unde necesitatea de a o re-demonstra mereu, prin acte – culturale, desigur – spectaculoase. Un complex al multiplicității eurilor, ca rezultat al acestei insecurități, se va traduce prin recursul la creația dramaturgică. Aceasta permite ipostazierea în concretul estetic a *personae*-lor blagiene, astfel decompensate ca factori de tensiune psihică. Mitologia vârstei copilăriei și misterul numinos pe care îl degajă vor constitui elemente decisive în construcția modelului teoretic blagian, comentat cu subtile nuanțe de către criticul literar.

Până la studiul monografic al lui Corin Braga, metaforismul neovizionarist (cum îl numește Ioana Em. Petrescu) al lui Blaga beneficia de cel puțin o interpretare exemplară. Ea îi aparține lui Ion Pop, în volumul *Lucian Blaga – Universul liric*. Criticul oferea acolo o perspectivă unificatoare asupra valorilor ontologice și gnoseologice teoretizate de Blaga. Unul dintre pretextele critice era analiza gestului acoperirii ochilor, pe care Blaga îl face, conform propriilor mărturisiri, în momentul prim al vorbirii. Prilej pentru comentator de a construi o demonstrație asupra relației dintre *eu*, *lume* și *limbaj*, în sensul trădării limbajului și al apartenenței eului la o lume pre-gramaticalizată. Ea, lumea, fusese cunoscută osmotically și intuitiv, prin organele abisale ale eului, iar sintagma definitorie pentru acest tip de cunoaștere era “ființarea ca tot”. Prin intrarea în câmpul lingvistic concret, în gramatica funcțională a limbajului, subiectului i se retează pseudopozii cu care cuprindea integral substanța ascunsă a fenomenelor. Noționalitatea limbajului, precipitatele sale conceptuale, sintagmatica limbii nu mai reușesc decât cel mult să aproximeze sensurile eterne, de dincolo de coaja tranzitorie, istorică a lucrurilor lumii. Singura care mai poate să exprime aceste sensuri este *cântarea* poetică, adică o limbă magică, având funcții de incantație orfică.

Studiul lui Corin Braga, ulterior celui al lui Ion Pop, oferă pentru prima dată explicațiile psihanalitice ale acestui gest, revelator – în ordinea unei biografii culturale – pentru teoria

blagiană a cunoașterii. Pomenitul gest pune capăt, chiar dacă nu definitiv, asumării identității unei ființe moarte. Ruptura de “dublul mort” înseamnă și ieșirea din tăcerea autistă. Ruptură relativă, totuși, câtă vreme, deși identitatea străină este lepădată, complexul pe care ea l-a generat rămâne. De aici se nasc, modelate psihanalitic, mișcările eului. Tot de aici se nasc, modelate de orizontul cultural, construcțiile operei.

Instrumentele hermeneutice la care apelează Braga fac posibilă articularea unor demonstrații extrem de incitante, formulate în premieră. O asemenea demonstrație, având aplicabilitate la câteva dintre teoriile culturale blagiene, stabilește sursele originare ale acestora. Respectivetele teorii ar fi produsul nu doar al cercetărilor comparatiste ale morfologului culturii, ci, mai ales, produsul unor intuiții subiective sau “proiecții”. Un exemplu spectaculos în acest sens îl constituie discuția asupra mitologiei traco-daco-geților, în formula elaborată de Lucian Blaga. Mai mult, acest episod analitic îi folosește lui Corin Braga pentru a face o discretă, dar foarte importantă pledoarie în favoarea propriei metode critice, respectiv a adecvării acesteia la obiectul său. Comentariul lui Lucian Blaga asupra lucrării lui Vasile Pârvan *Getica. O protoistorie a Daciei*, ar constitui, după Corin Braga, o psihanaliză a cărții lui Pârvan, “tributară temperamentului și viziunii personale a istoricului”. Iată, deci, o corespondență flagrantă a metodelor, justificând o dată în plus valoarea de necesitate a unui atare demers asupra autorului studiat.

În *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, perspectiva și interpretările erau mai degrabă îndatorate psihanalizei. În schimb, studiul monografic *Nichita Stănescu. Orizontul imaginar* operează cu instrumentul predilect al psihocriticii. *Cuvânt înainte*, capitolul introductiv al volumului, propune o discuție asupra mitului Nichita Stănescu, din perspectiva disocierii abisale între omul și creatorul ce coexistă într-una și aceeași ființă. Corin Braga admite latura non-etică a personalității sociale, pe care se fundamentează construcția *ideologică*, s-o numim așa, a mitului personal. Dincolo de aceasta, însă, pledoaria criticului

este foarte clară: poziția operei în contextul istoriei literare nu ține de atari discuții circumstanțiale. Ea decurge din valoarea estetică și aici se află singurul câmp de lucru în care cercetătorul trebuie să-și facă imersiunea hermeneutică. E foarte clar, deci, că opțiunea lui Braga duce analiza critică înspre un teritoriu al căutării sensului operei, ceea ce face din monografia dedicată poetului șaizecist-șaptezecist un studiu de factură preponderent modernistă. De altfel, Corin Braga se înscrie, în chip evident, în această epistemă științifică și de cercetare. Este vorba despre modernismul înalt, care obligă la un tip de construcție structurată raționalist, centrată, închisă “la toți nasturii”. O construcție care își urmează premisele până la ultimele consecințe, iar retorica demonstrației trece prin pașii logici ai analizei cauzalităților interne ale obiectului cercetării. Acestui model i se adaugă apelul insistent (mai insistent decât în epoca istorică a modernismului critic european) la categoriile abisalității, prin instrumentul psihanalizei și al studiului imaginarului. Ceea ce nu transferă însă, după cum eronat s-a crezut uneori, discursul critic și științific al lui Corin Braga în vreun teritoriu postmodernist / poststructuralist / deconstructivist etc. E vorba, în esență, de o interpretare contemporană a modelului epistemologic modernist, cu accent pe o latură, postkantiană în fond, a aproprierii subiective a lumii. Postulat valabil atât în cazul comentatorului, cât și în cazul obiectului său de studiu.

O bună intuiție a criticului îl face să sesizeze că tema mitului politic / social / cultural creat, spontan sau nu, în jurul unui poet ține de un *relativism* istoric și social de netăgăduit. Un relativism care nu se aplică, așa cum critica își închipuie orgolios, doar obiectului său de studiu. Ci el se întoarce și asupra discursului critic însuși, conferindu-i acestuia un statut de *contingență*, care îi limitează semnificativ mizele, relevanța și longevitatea. Corin Braga evită această capcană și își declară explicit interesul pentru opera poetică. Aici, în câmpul operei, trebuie căutate inclusiv sensurile biografice ale personajului abisal Nichita Stănescu. Convingerea fermă a criticului este că psihologia creației trebuie văzută în legătură

indisolubilă cu evoluția *structurală* a imaginarului. Ele se condiționează reciproc și, mai mult decât atât, fiecare dintre ele devine instrumentul de reprezentare al celeilalte. O istorie internă a operei va fi, așadar, miza principală a studiului critic. Dar aceasta trebuie să fie determinată de istoria internă a mentalității poetice, de evoluția categoriilor abisale care determină și desemnează mutațiile de perspectivă ale conștiinței. Aici, conceptul de model cosmologic, preluat de Corin Braga din poetica epistemologică și științifică a Ioanei Em. Petrescu, devine esențial. El desemnează efortul constructor al conștiinței și viziunii poetice în sensul elaborării unor modele coerente ale lumii, bazate pe o logică subiectivă ce stă la temelia relației eu-lume-text. Nu e de mirare că primul determinant “tare” din interiorul judecății critice a comentatorului va fi conceptul de *cosmoid*. El reprezintă eticheta paradigmatică pusă poeziei lui Nichita Stănescu, din perspectiva operei care traduce organizarea *structurată* a subconștientului scriitorului.

Fără îndoială, însă, că noul desen imaginar al operei nu poate fi trasat decât după lectura integrală a judecăților de valoare care îl preced. Între acestea, cercetătorul descoperă și cartografiază inclusiv acuzațiile aduse poeziei stănesciene de către critica literară. Motorul analitic asamblat cu fină inginerie interpretativă de exeget intră în funcțiune. Judecățile anterioare sunt amendate din perspectiva lecturilor “infidele” care ar sta la baza lor. Vechile acuze, izvorâte din perspectiva unei critici a valorii, erau acelea de ideologizare, de manierism și de abstractizare. Replicile la acestea vin din perspectiva unei critici a imaginarului, uzând de instrumentele suplimentare ale istoriei literare, ale poeziei și ale epistemologiei.

Așadar, admițând *ideologizarea* evidentă din primele volume, criticul atrage atenția asupra faptului că “repertoriul imagistic” din acele versuri e recuperat ulterior, într-o epocă de maturitate poetică. Pe de altă parte, *manierismul*, reproșat poetului în repetate rânduri, reprezintă eticheta dată de o lectură pripită, “fără acces la *cogito*-ul poetului” și interesată de identificarea la nesfârșit, în toate produsele lirice, a acelorași gramatici literare. O lectură

atentă la etapele istoriei interne ale operei ar fi surprins, crede Corin Braga, procesul construirii, pe parcursul acestor etape, a unui model de gândire cosmologică, ce *in-formează* limba poetică într-un mod original.

Abstracționismul, apoi, vine dintr-un neoraționalism modern, prin care poezia secolului al XIX-lea începuse deja să se opună formulei clasiciste raționalist discursive, prin “captarea speculațiilor filosofice și a reveriilor metafizice”. Sunt forme de „recuperare a *ideii* în beneficiul poeziei”, integrabile într-o teorie a „sensibilizării conceptelor” prin imaginile poetice. Corin Braga deplasează însă accentul într-un alt câmp, cu mai mari disponibilități revelatorii, venind dinspre teoretizările lui Nichita Stănescu însuși. Și anume, nucleul analizelor teoretice trebuie considerat conceptul de *stare poetică*. El îi permite comentatorului să ofere soluția (care scapă, în întregime sau parțial, criticii literare de până acum) cu privire la situarea poeziei lui Nichita Stănescu înăuntrul sau în afara granițelor gândirii speculative, înăuntrul sau în afara granițelor poeticității însăși. Demonstrația critică leagă coerent intuizionismul bergsonian de metaforismul antinoțional stănescian. Sunt detectați radicalii comuni dintre maniera în care psihologul francez concepe preconștientul și prenoționalitatea și modurile prin care, la poetul român, starea poetică se refuză raționalizărilor noționale. Ea, starea poetică, își menține exclusiv statutul de tensiune magmatică, traductibilă prin termenul lui Nichita Stănescu de *necuvânt*.

Echivalența poate fi dusă chiar mai departe, aş spune eu, către teoria humboldtiană a limbajului. Starea poetică ar fi echivalentă conceptului de *Energeia*, desemnând limbajul ca energie difuză, potențială, în continuă mișcare și tensiune, ca *proces* din care se ivesc formele particulare ale limbii, în timp ce *Ergon* reprezintă *produsul*, limba poetică, adică o gramatică limitată și constrângătoare, înghețată în forme istorice, stabilizate, cristalizate.

Al doilea concept explicativ “tare”, care participă la elaborarea sistemului referențial propus de Corin Braga, este *modelul pulsatoriu*. El provine din analiza lui Ion Pop asupra

operei lui Nichita Stănescu. Diferența specifică, în analiza lui Corin Braga, este dată de faptul că *modelul pulsatoriu* e identificat nu doar în poezie, cum o făcea autorul volumului *Nichita Stănescu. Spațiul și măștile poeziei*. El apare cu evidență și în mișcările fundamentale ale *eului* stănescian (în sensul unor “processe psihice reale”) către și dinspre starea poetică. Mișcări definibile prin pulsuni ale cunoașterii, fie inteligibile, fie sensibile. Procesul este determinat și orientat de doi vectori, ascendent și descendent, între care *persona* poetică oscilează dinamic.

Teza demonstrației din *Nichita Stănescu. Orizontul imaginar* – o teză psihocritică – e formulată în următorii termeni: “*starea poeziei* nu este un act narcisiac, ci are o semnificație ontologică, de proiect ființial. Nichita Stănescu nu *arborează* masca de poet, el *se transformă* în poet, remodelându-și întreaga biografie”. Cu alte cuvinte, “el este unul dintre pușinii oameni care și-au provocat o mutație interioară, părăsind printr-un efort deliberat de autoconstrucție condiția comună și glisând, în ultimii cincisprezece ani de viață, într-o identitate nouă, *străină* [...] Starea de poezie a încetat să fie o stare alternativă la starea obișnuită a existenței, omul s-a construit în mod real ca poet, a început să gândească cu adevărat în altă limbă, cu toate riscurile de înstrăinare față de lume presupuse de această transformare. Cu cât experiența sa este mai stranie, cu atât ea este mai revelatorie, deoarece esența persoanei umane este tocmai ireductibilitatea și irepetabilitatea”.

De aici încolo, destinul omului se identifică cu destinul operei. Devenit propriul său produs ficțional, *personajul* Nichita Stănescu părăsește etapa metaforică a primelor trei volume, și se instalează, începând cu *11 Elegii*, în vizionarismul simbolic. Pentru ca mai apoi, o dată cu *Noduri și semne*, să apeleze la sintaxa metalingvistică, generatoare a unui sens supraordonat, care depășește, înglobându-le, sensurile lexicale simbolice.

Acestea sunt reprezentări în concretul estetic determinate de succesiunea atitudinilor interioare ale eului. Ordinea internă a acestor atitudini e pusă de Corin Braga sub semnul non-

hegelianismului, întrucât lipsește etapa finală, a sintezei. Criticul optează pentru termenul de *diairetic*, preluat din Gilbert Durand, care desemnează divergența ireconciliabilă dintre termenii opuși. Cred, totuși, că demonstrația face mai degrabă o legătură cu Hegel, decât o disociere de el. Acea ordine internă a atitudinilor eului, așa cum este ea sistematizată aici, trimite cu gândul către o formă (dacă intuitivă sau intenționată, se poate doar specula) de *interpretare* stănesciană a triadei filosofice. Ar fi vorba despre un neohegelianism trunchiat, cu o teză, două antiteze și fără sinteză, grefat pe un fond platonician. De aici, din fondul platonician, pot fi identificate instrumentul de acces la inteligibil, apoi inteligibilul însuși, iar la urmă sensibilul. Primul ține de *ratio*, ca unealtă de forțare a porților stării poetice. Al doilea (*metafizica*) ține de elaborarea demiurgică a unei lumi a esențelor. Al treilea (*antimetafizica*) presupune elaborarea poetică a unei lumi a fenomenelor, ca reprezentări concrete ale ideilor.

În cea mai pură tradiție a psihocriticii lui Charles Mauron, Corin Braga purcede la identificarea “metaforelor obsedante”, ca să preia sintagma criticului francez, și a izotopiilor lor imaginare. Consecvență propriilor premise, analiza se plasează în punctul de confluență dintre fenomenologia spiritului, care ține de eul poetic, și fenomenologia imaginarului, care ține de operă. În universul inteligibil stănescian, cum îl numește comentatorul, se ivesc o sumă întreagă de procese și elemente simbolice. Organizarea și interpretarea lor constituie obiectul unor proceduri minuțioase și extrem de erudite de căutare a sensului, în / prin / dincolo de limbaj.

Primul identificat este procesul simbolic al purificării prin *zbor*. Unitățile simbolice subsecvente vor fi *pasărea* (cu variantele *pasărea-gând* și *vulturul*), *săgeata*, *aripa*, *aerul* (*atmosfera*), *îngerul*, *norul*, *albastrul*. Într-o discuție aparte sunt dezvoltate argumente asupra funcțiilor simbolice ale *calului*, reprezentând disocierea eului de propriul trup și experiența morții. Următorul proces este cel al purificării prin *frig*. Izotopiile simbolice ale imaginarului vor fi aici *lupul* – reprezentare a instinctului metafizic, sau *albul* – culoare a spiritului. În al

treilea rând, *deglutiția*, ca formulă imaginară a înglobării, tipică universului inteligibil, uzează de previzibile simboluri precum *gura* sau *stomacul* pentru a se comunica poetic. În sfârșit, *vitrificarea*, sau cristalizarea, apare drept o “maladie metafizică” prin care omul-de-sticlă devine pasul premergător omului-fantă – “alegorie pentru apariția neantului în sânul ființei”, sau “dublu metafizic al ființelor contingente”.

Esențială în schema teoretică a demonstrației va fi configurarea modelului cosmologic stănescian. El se articulează ca un construct imaginar guvernat de legi ale circularității și exprimă, conform argumentației lui Corin Braga, “un traseu străbătut [cândva] de gândirea greacă de la cosmologiile mitice la cele științifico-geometrice”. De mitic ține figura *conului cosmic* – reprezentare simbolică a apocatastazei, în care zeul apare ca vârf al evoluției speciei, ca arhetip al ei, ca precipitat al energiei (voinței!) ei de autototalizare. De geometrie ține figura *sferelor* concentrice, ca obiecte inteligibile înglobându-se la nesfârșit. Nu cred că poate fi ocolită similitudinea evidentă dintre această schemă a cosmologiei stănesciene, concepută de Corin Braga, și modelul cosmologic pitagoreic. Să ne aducem aminte că el se baza pe același construct al sferelor concentrice și era dominat de prezența Zeului, în ipostaza de garant al legii armonice de funcționare a sistemului universal.

În universul sensibil al lui Nichita Stănescu, modelul cosmologic se schimbă radical. Vectorul care determină dinamica eului poetic este descendent. Tradus în concretul estetic al operei, el apare ca un proces simbolic de *coborâre*. Invarianții simbolici ai imaginarului se schimbă și ei. Trecerea de la inteligibil la sensibil, ca “dinamizare a spiritului” – conform interpretării critice – înseamnă o trecere de la cosmologia euclidiană la modelul cosmologic “geocentric și liniar (plat)” al lui Ptolemeu. Un model centripet și, în fond, antropocentric. Figurația geometrică se schimbă la rândul ei: *sferei* i se substituie *cubul*. Circularității închise a sferei, echivalentă Unicului și gândirii abstracte, i se opune liniaritatea polivalentă a cubului, exprimând multiplicitatea, risipa, irepetabilitatea, singularul. Invarianții simbolici vin din

câmpul *vegetalului* (*frunza, arborele, cireașa, verdele*) și *animalului* (*câinele*, ca dublu anti-metafizic al *lupului, pantera, delfinul, tigrul, leul, taurul*). Un statut aparte îl are *insecta*, în speță *fluturele* și *libelula*, ca metaforă concretă a timpului spațializat. Fluturele, mai ales, capătă și virtuți palingenezice, explicitând imagistic procesele morții și renașterii.

Finalul organic al tuturor metamorfozelor poetice, ale eului și ale operei deopotrivă, va fi, în *orizontul imaginar* al lui Nichita Stănescu, *transfigurarea în cuvânt*. Demonstrația lui Corin Braga adaugă aici psihocriticii instrumentul poeziei. Cuvântul, “simultan spirit și materie”, are și calitatea de *numen*, “fiindcă, în sistemul imaginar al lui Nichita Stănescu, el *este* pur și simplu”. “Esența ireductibilă a individului uman este prin urmare numele său”, afirmă criticul, stabilind paradoxalul substanțialism eteric al conceptului stănescian. Moment important al demonstrației, întrucât el face trecerea către concluziile privind poziționarea lui Nichita Stănescu într-o istorie esențială a literaturii, mai exact a curentelor literare. Calea este din nou cea a concilierii contrariilor. În sensul că, într-o dialectică a formelor și ideilor literare pe teren românesc, Nichita Stănescu reprezintă o placă turnantă între modernismul târziu și postmodernism, încheindu-l spectaculos pe primul și forțându-l să se cristalizeze pe cel de-al doilea.

În acest punct al propriei istorii interne, după volumul dedicat lui Nichita Stănescu, Corin Braga simte nevoia unor delimitări și declarații teoretice. El intuiește o “schimbare de zodie” în structura intereselor lui culturale, care se cere justificată și argumentată, pentru a deveni convingătoare. Rezultatul îl vor constitui exercițiile teoretice din *10 Studii de arhetipologie*. Cartea debutează cu eseul *Arhetipologia ca metodă comparatistă*, reprezentând o declarație de intenții a autorului. Dimensiunile extrem de concentrate ale fragmentului accentuează claritatea și eficiența sintetică a demonstrației. O demonstrație care mizează mult pe sistematizarea direcțiilor precedente în folosirea analitică a instrumentelor arhetipale. Textul se bazează pe o cercetare diacronică, prin care sunt identificate trei accepțiuni ale

arhetipului (metafizică, psihologică și culturală), corepunzând, fiecare, unei discipline sau unui set de discipline interpretative. Nașterea, creșterea, gloria și criza acestor modele interpretative sunt obiectul cercetării lui Corin Braga. Trebuie remarcată erudiția excursului asupra istoriei conceptelor filosofice și a științelor spiritului. Partea spectaculoasă a comentariului o constituie, totuși, analiza critică a impasurilor hermeneutice în care disciplinele respective ajung, fatalmente, odată cu trecerea timpului.

Arhetipul metafizic, transcendent la Platon, imanent la Aristotel, va reprezenta nucleul unei critici arhetipale a cărei funcție este “de a pune în evidență rețeaua de concepte teologice sau filosofice prin care autorul și cititorii săi interpretau, în epocă sau la date ulterioare, o anumită operă literară”. Accepțiunea metafizică ține, așadar, de *ontologic*. Criza realității obiective a arhetipului, generând reducționism interpretativ și schematizare, se va soluționa istoric prin nominalismul subiectiv. Cunoașterea va fi, acum, rezultatul direct al puterii interpretative a subiectului. Definitiv devine factorul *psihologic*, sau *antropologic*. Istoria internă a evoluției arhetipului psihologic cuprinde două etape. De la Ficino, apoi Descartes, până la Kant și neokantieni, o direcție de interpretare a arhetipului psihologic îl consideră element al gândirii conștiente. Odată cu romantismul, a doua linie de interpretare îl consideră element al gândirii inconștiente. Jung îl tratează esențialmente ca tipar structurant al mentalului, Blaga îl va asimila categoriilor abisale și cenzurii transcendente, care mediază cunoașterea metaforică. Arhetipul psihologic va reprezenta nucleul unei critici arhetipale eficientă mai ales în câmpul mitologiei, al istoriei religiilor și al morfologiei culturii. Criza arhetipologiei psihologice vine din apriorismul paradigmatic și (din nou) reducționist al perspectivei, care duce la o trădare a obiectului său literar, a specificității acestuia.

În fine, arhetipul cultural, imanentist, leagă între ele articulațiile interne ale unui sistem. Arhetipologia culturală, fie în ipostaza universalist radicală (de tip Eliade, Culianu, Frye sau Marino), fie în cea universalist moderată (în maniera Curtius sau Rousset), “își propune să

scoată în relief imaginile simbolice și miturile colective ale fiecărei culturi și curent, și, în ultimă analiză, *ale întregii umanități*” (s.n. C.T.). Suntem în fața unuia dintre puținele enunțuri radicaliste din modelul teoretic al lui Corin Braga, iar nuanța de exaltare vine din conștiința criticului că *există* o soluție la criza comparativismului contemporan. De altfel, ipoteza este moderată ulterior printr-o notă de relativism atașată comentariului. “Cele trei accepțiuni ale termenului de arhetip (metafizică, psihologică și culturală) pot fi combinate într-un demers complex și stratificat. Pe trunchiul accepțiunii culturale, specifică literaturii comparate, pot fi grefate interpretările metafizice, pe de-o parte, și cele psihologice, de cealaltă”, afirmă comparatistul, înțelegând corect lecția exclusivismelor perdante din istoria disciplinei.

În aceeași ordine de idei, a nuanțării exclusivismelor, ar fi putut fi interesantă, cred, și o discuție asupra funcției mai larg ontologice a arhetipului, indiferent de accepțiunea care i se atașează. Autorul anexează *ontologia* exclusiv ipotezei metafizice a arhetipului, or psihologia și cultura nu pot fi separate de existențial, decât forțat și cu riscuri. O argumentație în favoarea ontologiei ca pânză freatică a gândirii în epocile postmetafizice poate servi la elaborarea unui model integral (cum de altfel Corin Braga și-l dorește) al psihoistoriei culturii europene.

Studiul *Arhetipologia ca metodă comparatistă* contează și din perspectiva volumelor publicate ulterior de către autor. Sunt precizate aici atât instrumentul de lucru (*arhetipul*), care contribuie la construcțiile de sens specifice geografiilor imaginare luate ulterior în discuție, cât și metodele (*arhetipologia culturală, psihoistoria*) puse în mișcare pentru funcționarea mașinii analitice. La fel de important e și ultimul eseu al volumului, *Schiță psihoistorică a culturii europene*. Aici se clarifică *viziunea* autorului cu privire la dialectica sistemelor culturale, mai exact cu privire la sursa elementară a evoluției diacronice a acestora. Este vorba despre un model pulsatoriu, coroborând rezultate ale interpretărilor din câmpul filosofiei iraționaliste, al psihologiei analitice și al istoriei religiilor. Modelul se fundamentează pe refulare, defulare și întoarcerea refulatului (a gândirii magice), ca fenomene emergente la

contactul dintre două culturi. Cu alte cuvinte, scufundarea și reapariția, în succesivitate, a unor conținuturi imaginare din subconștientul colectiv se produce sub presiunea câtorva modele cenzuratoare, active la nivel continental, ori în perioadele de relaxare a acestor modele. Demonstrația își este consecventă sieși, prin stringență logică, deși unele dintre concluziile ei conțin o doză de insolit, avându-și originea în teoriile lui Ioan Petru Culianu din *Eros și magie în Renaștere. 1484*. De exemplu, mă gândesc la plasarea pe aceeași asimptotă a Reformei, a Contrareformei, a raționalismului iluminist și a scientismului tehnologic al secolului XX (toate având funcția de “cenzuri ale imaginarului”, în termenii lui Culianu, preluați de Braga). Apoi, în analizele din capitolul dedicat prozei românești interbelice, este uneori pusă în paranteză poetica narativă, ceea ce implică riscul unor judecăți care mai pot accepta nuanțări. Amintindu-mi de un comentariu al lui Peter Brooks, i-aș urma ideea că, dacă e să abordăm contextual literatura, atunci primul context al literaturii trebuie să fie, până la urmă, ea însăși.

10 Studii de arhetipologie reprezintă un exercițiu de experiență și dexteritate făcut în avanpremiera dezvoltărilor teoretice și analitice următoare. Ceea ce nu-i răpește nimic din coerență și probitate. Cu atât mai mult cu cât volumul se situează în cadrele unei discipline încă necanonice, de frontieră, după cum însuși autorul o mărturisește într-o notă. Nu doar fascinația tiparelor originare, ca să preluăm o sintagmă critică celebră, animă motoarele hermeneutice ale cărților lui Corin Braga, ci și, iată, fascinația pionieratului disciplinar. A defrișării unor terenuri încă nebătute, ca soluție constructivă la crizele interpretative ale culturii contemporane.

S-ar zice că *10 Studii de arhetipologie* se mai află încă în câmpul alexandrinismului, caracteristic epocilor eminamente *interpretative*. Însă se simte deja, în paginile de aici, o obsesie a sistematizării, care anunță fără tăgadă ulterioarele contribuții teoretice. Cartea trebuie văzută așadar în întregul operei, ca o placă turnantă între două vârste interioare ale devenirii științifice a autorului: vârsta psihocriticii și vârsta psihoistoriei / psihogeografiei. În

egală măsură, ea reprezintă o prolegomenă la construcțiile de mai târziu, unde instrumentul însuși va fi pus, mai întâi, în discuție, în sensul reformatării lui din interior și al reconceptualizării lui radicale.

Ca tentație a limitelor teoretice și a stabilirii unor cadre conceptuale, *10 Studii de arhetipologie* reprezintă o primă “mișcare” dintr-un proces în doi timpi (“mișcare” în sensul lui Eliot, de dinamică stilistică și imaginară a elaborării unui construct poetic). Cea de-a doua se va cristaliza în grupajul de studii publicate în volumul *De la arhetip la anarhetip*. Aici, alexandrinismul este depășit prin inovația conceptuală. Rezultă o serie de construcții *sistematice* – singurele capabile de științificitate, față cu “trendurile” poststructuraliste, care au impus descentralizarea semnificațiilor culturale și atomizarea sistemelor, în favoarea unui democratism individualist, până la urmă gregar.

Eseul introductiv, intitulat *Competențele și limitele comparatistului*, problematizează mai degrabă perspectiva decât metoda. Comparatismul este, în termenii autorului, multidisciplinar, interdisciplinar și transdisciplinar, constând în “călătorii cognitive și epistemologice”, în “transferuri și conexiuni”, în “relații, încrengături și fire roșii acolo unde specialiștii locali sunt «orbi» sau fără orizont”. Prin urmare, comparatistul contează prin “orizontul său de orientare [...] și capacitatea de selecție a celui mai amplu, corect și adus la zi material prefabricat” și prin „clarviziunea și intuiția sa în trasarea liniilor generale”, ca “arhitect în construcția unor ansambluri transfrontaliere”. Primul segment al acestei ambițioase definiții trimite la profilul prea bine cunoscut deja al cercetătorului / eruditului etc. Al doilea segment este cu atât mai incitant cu cât el vorbește despre specificul interpretării, care ar fi, din ceea ce textul lasă să se înțeleagă, un fel de intuiționism sintetic și de vizionarism științific. Arhetipologia, ca metodă, ar rămâne atunci, cred, incidentală istoric, servind, mai bine decât alte metode, celor două principii organizatoare ale perspectivei comparatiste.

Plecând dintr-o atare poziție, inovația conceptuală a lui Corin Braga se situează la incidența dintre morfologia culturii, antropologie și psihologia imaginarului. În *Despre anarhetipuri*, penultimul eseu al volumului, autorul elaborează o sistematizare istorică a trăsăturilor sistemului cultural pe parcursul ultimului secol, din punct de vedere al dinamicii modelelor explicative / interpretative care justifică opțiunile ontologice, gnoseologice și axiologice ale umanului. În prelungirea unei dezbateri asupra raporturilor dintre *modernism* și *postmodernism* (încheiată incert și prematur, cel puțin în spațiul cultural autohton, datorită insuficienței întemeieri teoretice și distanțe istorice față de postmodernitate), o fișă esențială a consecințelor postmodernității se reduce, în opinia autorului, la două elemente importante: “pierderea certitudinii ontologice sau, mai precis, a încrederii în sistemele care fundamentează ontologia” și, în al doilea rând, “deconspirarea narațiunilor metafizice explicative”, care „mută accentul de pe cercetarea esențialistă pe o cercetare nominalistă”. Lor li se adaugă, prin consecință, o “umilință hermeneutică” izvorâtă din relativismul aproape absolutist al epocii.

De aici încolo cercetarea se înscrie, implicit și explicit, în linia unui principiu al psihopatologiei culturale, ca s-o numesc astfel. Și anume, este abordat, înainte de orice, statutul subiectului uman și al pulsionilor sale ontologice. Așadar, “subiectul modern [...] era preocupat de asigurarea și garantarea unei identități esențiale, monocelulare, unice”, în timp ce “subiectul actual poate fi definit ca o pulverizare a personalității, mai mult, ca o asumare programatică a identității multiple”, sub presiunea unei “tot mai accelerate policronii și politropii” căreia trebuie să îi facă față. După Corin Braga, gestiunea acestei “celerități sporite a existenței” poate fi făcută prin intermediul *imaginației*, menite să unifice și să echilibreze un atare subiect multiplu. În apărarea schizomorfismului *controlabil* al omului contemporan, autorul acuză (discret la început, apoi în formulări clare) obsesia patologică a unicității, care ar fi caracteristică omului modernist. Acum, dacă omul contemporan e definit de Braga drept “suprasubiect” sau “subiect multiplu neexplodat”, întrebarea primă care se naște la lectura

acestei teorii vizează diferența dintre *suprasubiect* și *subiectul unic*. Este limpede că, pentru moderniști, subiectul unic era un ideal urmărit cu insistență, ce canaliza energiile individuale (și colective), însă el era perceput ca fiind la fel de intangibil în concretul empiric sau în planul conștiinței precum orice altă fantasmă idealistă. Apostatul modernist, structural un postnietzschean, știa foarte bine acest lucru. *Subiectul unic*, ca deziderat psihologic, și *suprasubiectul*, ca deziderat imaginativ, vor fi fiind ei oare atât de diferiți? Se află ei la o distanță epistemologică irecuperabilă unul față de celălalt? În “gestiunea” imaginativă a personalităților multiple ale omului contemporan e implicat, până la urmă, conceptul de *unitate* (fie ea a contrariilor / alterităților / diferențelor etc.), pentru a se evita schizoidia. Mă întreb dacă nu cumva această ipoteză era formulată încă din proiectul modernist.

Drept răspuns, Corin Braga propune un concept “tare”: *anarhetipul*. Preluat de la Boyan Manchev, termenul capătă la Braga deschideri mai larg epistemologice. Prin opoziție față de arhetip (care propune „un sens unificator, un scenariu explicativ”, conferit operei de la bun început și detectabil pe tot parcursul acesteia ca „nucleu de semnificație ordonator, cosmoidal”), anarhetipul este proiecția în artă a subiectului multiplu pomenit mai sus. El funcționează ca un anti-model, ca un anti-*pattern*, ca refuz programatic al organizării și finalității structurale a operei. Una dintre numeroasele metafore folosite de autor în descrierea anarhetipului este organismul nevertebrat, care-și întinde pseudopozii în direcții nebănuite, imprevizibile. Tridimensionalitatea fractalică, multipolaritatea acestor pseudostructuri anunță o libertate nu doar a imaginarului, ci a poeziei însăși. În chip logic, unui asemenea “model” de creație trebuie să-i corespundă și un model hermeneutic. Mai exact, o *sub-hermeneutică anarhetipală*, cum o numește Braga, a cărei formulă și miză este de “a amplifica și de a elabora până la capăt latențele imaginilor și ale scenelor”. Un tip de critică, aș spune, având sensul întrucâtva paradoxal de metaforă revelatorie, aflată undeva în spațiul operativ al criticiunii.

Corpusul de opere invocate ca făcând parte din categoria creațiilor anarhetipale se întinde de la romanele Antichității târzii și romanele cavalierești renașcentiste, până la cărțile de călătorie din secolele XVI-XVIII, ori la romanele unor scriitori ca Proust sau Thomas Pynchon. Dintr-un patriotism local pe care mi-l asum fără ezitare, aș completa lista de exemple cu Holban, Urmuz și Blecher, cu segmente din pictura hiperrealistă a lui Radu Maier și din muzica serialistă și aleatoristă a lui Cornel Țăranu. Anticipez aici un asentiment ipotetic al autorului, în dialogul pe care îl închipui cu acesta în paginile de față. Sonoritatea tuturor numelor invocate mă îndreptățește să cred că, mai degrabă chiar decât un anti-canon (termen folosit recurent în eseurile din volum), anarhetipul generează un *canon alternativ*, concept ivit deja în teoria și critica literară contemporană. Iată încă unul dintre posibilele paradoxuri ale anarhetipului, care-i confirmă funcționarea “frauduloasă” în raport cu “normele” preexistente, și chiar în raport cu sine.

O simplă privire asupra acestor exemplificări ne arată că anarhetipul își lărgeste aria istorică de funcționare dincolo de marginile unui curent cultural sau altul, ale unei epoci sau alta. Precum în cazul barocului, discutat cândva în sensul de “bazin semantic” (Gilbert Durand), anarhetipul devine un astfel de concept cuprinzător. Definiția și descrierea lui îi îngăduie autorului să-i ofere competențe dincolo de sfera literară și chiar de cea culturală lărgită. Anarhetipul, spune Corin Braga, “definește nu doar deconstrucția paradigmei moderne (adică postmodernitatea), ci și modul de funcționare al unei noi paradigme în curs de constituire atât la nivelul individului, cât și la cel al societății (adică post-postmodernitatea) [...] La cel mai general nivel, probabil că însăși noua ordine internațională pe cale de a se configura poate fi definită drept anarhetipică. Dacă modernitatea a fost construită pe conflictul exterminator între sisteme care se doreau totale, iar postmodernitatea a marcat disoluția acestor polarități conflictuale (adică a Războiului Rece), post-postmodernitatea care a debutat la 11 septembrie 2001 se vede obligată să conceapă un nou model de relații internaționale”.

Așadar, anarhetipul poate fi văzut ca un concept (totalizator? E momentul acum să ne amintim de diferența semantică dintre “totalizator” și “totalitar”) cu funcții literare, metaliterare, general culturale, dar și antropologice, istorice și geopolitice.

A doua inovație conceptuală a cercetătorului, cuprinsă în volumul *De la arhetip la anarhetip*, este *eschatipul*. Acesta din urmă își limitează aria de cuprindere la fenomenele culturale, în speță la cele literare, și desemnează o a treia formă (după arhetip și anarhetip) de funcționare a operei. Eschatipul este mai apropiat, ca descriere teoretică, de poietica și de estetica artei, reprezentând o configurație “invers simetrică” față de arhetip. “Ceea ce le deosebește, afirmă autorul, este punctul ocupat, în evoluția interioară a acestor opere [...], de către scenariul organizator. Când acest scenariu se situează în momentul originar, generator, corpusul respectiv se dezvoltă arhetipal; când el rezultă abia în final, rezumator și teleologic, corpusul este eschatipic”. Eschatipul este un arhetip generat de opera însăși, pe parcursul creșterii și dezvoltării ei, revelat ca atare doar la sfârșitul procesului creativ, funcționând apoi ca posibil arhetip pentru opere ulterioare. Prima (și cea mai simplă) deducție pe care mi-o permite această definiție este următoarea: eschatipul presupune faptul că opera e capabilă de *invenție arhetipală*. Teoria se dovedește extrem de ambițioasă. Pentru a deveni operațională (deocamdată, în volumul de față, ocupă câteva pagini conținând definițiile termenului și sugestiile unor exemple), ea obligă la un travaliu aplicativ pe o serie extinsă de texte / fenomene / procese culturale, în sensul demonstrării operativității ei în concretul estetic. Sunt tentat să pariez pe ipoteza că o astfel de demonstrație va putea releva creația de arhetipuri stilistice, mai degrabă decât imaginare. Se va vedea, în timp.

Pe un alt versant al cercetării, studiile de psihocritică (dedicate lui Calderón de la Barca și lui Thomas Mann), de psihoistorie (capitolul *De la utopie la antiutopie. Cenzura ideologică în secolele al VII-lea și al XVIII-lea*) și de psihogeografie revelează un profil științific multipolar. În special capitolele dedicate geografiei simbolice, raselor monstruoase ale Evului

Mediu și “gândirii vrăjite” a exploratorilor deschid o perspectivă extrem de largă asupra fenomenologiei spațiului în conștiința epocilor iraționaliste. Punând în discuție în primul rând obiectul, mai degrabă decât metoda, studiile de psihogeografie consacrate hărților “vrăjite” fac legătura cu problematica celor trei volume ale autorului scrise în franceză și publicate la două edituri pariziene prestigioase (L’Harmattan și Garnier). Și anume *Le paradis interdit au Moyen Âge. La quête manquée de l’Eden oriental*, apoi *La quête manquée de l’Avalon occidentale. Le paradis interdit au Moyen Âge – 2* și, în sfârșit, *Du paradis perdu à l’antiutopie aux XVI^e-XVIII^e siècles*.

Mai întâi, în *La quête manquée de l’Eden oriental*, Corin Braga face un excurs revelatoriu în teritoriul fascinant al geografiilor paradisiace, prin configurarea sistematică a cartografiei imaginarului european medieval. În fond, un demers de “psihometrie culturală”, să-l numim așa, pe vaste întinderi documentare, care decodifică și clasifică, în epoca premergătoare descoperirilor geografice, pulsunile imaginative ale omenirii privitoare la configurațiile și reprezentabilitatea fabuloasă (fabulatorie!) a țărmurilor necunoscute. E un studiu asupra interpretărilor, în succesivitate istorică și într-o dialectică a ideilor metafizice, referitoare la locul privilegiat al izvoarelor umanității și al prezenței imanente a divinului. Morfologia Edenului, în sursele documentare precreștine și creștine (termeni, descrieri, geografii simbolice), apoi dubla lui interpretare, ca Paradis fizic și ca Paradis spiritual, “promisiunea eschatologică” în perioadele precreștină și creștină, în raport cu relația Paradis terestru-Paradis celest sunt câteva dintre temele mari care fundamentează construcția analitică și sintetică din cuprinsul volumului.

Teza cercetării o reprezintă natura unică pe care arhetipul călătoriei o dobândește în raport cu țelul descoperirii paradisului. Natură dată de eșecul călătoriei inițiatice, transformată astfel într-un scenariu, mai exact într-un arhetip trunchiat. Printr-o serie de mutații interpretative și de reducții dogmatice ale miturilor precreștine, creștinismul medieval

postulează interdicția obținerii statutului de imortalitate și a condiției divine în timpul vieții unui om. Statutul de erou va presupune așadar o paradoxală evoluție individuală, trecând prin etapa vitalistă, războinică, apoi prin cea spiritualistă (cu alte cuvinte, prin toate fazele și pragurile inițierii), dar fără finalitatea prevăzută în scenariul arhetipal clasic: “dans la culture européenne des deux derniers millénaires, explică autorul, l’archétype de l’initiation a souffert une massive distorsion de son sens intime. Le voyage sotériologique qui ne peut pas aboutir est un archétype décapité, privé de son point de récapitulation”. Ce putem deduce în primul rând din această descriere este că destinul *eroului*, ca subiect al scenariului arhetipal al călătoriei inițiatice, este ratat în sens mitic, dar rămâne un succes în sens istoric (dovadă imaginea întemeietorului de imperiu, în postura lui Alexandru Macedon). O concluzie subiacentă ar fi că, până la urmă, terminologia „eroicului” se aplică foarte bine, iată, și în câmpul istoriei, nu doar în cel al ficțiunii literare sau mitologice.

Ca arhetip *narativ*, documentele abordate de cercetător relevă faptul că, “sous la pression du message christique, l’idée de Paradis s’est détachée progressivement, tel un double spirituel, de l’image très matérielle du jardin d’Éden de la *Genèse* et s’est associée à l’image plus étherée de la cité céleste”. Un studiu de caz asupra vieții lui Alexandru cel Mare confirmă aproape fără rest teoria generală elaborată de Corin Braga asupra problematicilor mai sus pomenite. Profilul împăratului macedonean se naște, complicat, dar convingător, dintr-o analiză psihobiografică a romanului mitologizant dedicat lui de către Pseudo-Calistene. La fel se întâmplă cu mărturiile și comentariile unor *missionnaires, diplomates et aventuriers dans l’Empire du Prêtre Jean* (am reprodus aici titlul capitolului al patrulea, ultimul din lucrare). Ca idee generală, eșecul în concretul biografic / geografic al acestor căutări (soldate însă cu un corpus de texte extrem de interesante în ceea ce privește “imagarul vrăjit”) derivă din cenzura gândirii “vrăjite” prin categoriile teologiei creștine și, mai târziu, prin experiența empirică, ce închide căile speculative ale imaginației.

Lucrurile se schimbă întrucâtva atunci când vectorul de mișcare al imaginarului medieval își mută direcția către vest. În *La quête manquée de l'Avalon occidentale*, substituția “problematicii asiatice” prin “problematica irlandeză” și britanică implică mutații de esență ale funcțiilor și “posibilității” Edenului. În sensul că, în conformitate cu cercetările lui Corin Braga, paradisul vestic nu se mai refuză programatic și dogmatic contactului cu umanul, doar că, o dată atins, omul devine prizonierul, fericit până la un punct, al acestuia. Întoarcerea din tărâmul sacru e marcată de interdicții grave, care, o dată încălcate, duc inevitabil la moarte.

Configurația Avalonului occidental (descoperit, în documente, sub o serie de titulaturi) se modifică și ea. În primul rând, călătoria inițiativă a eroului nu se mai produce pe pământurile dușmănoase ale Estului, până în Extremul orient. Călătorul se aventurează acum pe oglinda turbulentă și angoasantă a oceanului, la rândul lui adăpostind un bestiar imaginar formidabil, către insule sau roiuri de insule în care lumi stranii își au locașul. Paralogia imaginară, de substanță ezoterică, domină această geografie mitică. Proiectele eschatologice se supun, la rândul lor, legilor transistorice / transfizice, care funcționează ca motoare fabuloase ale imaginației fantastice și mitice. Prin comparație cu modelul Edenului asiatic, în Avalonul occidental “la nature et la surnature, le monde des vivants et le monde des morts ne se retrouvent plus sur le même plan, mais se séparent sur un axe vertical, qui divise le monde entre le ciel, la terre et les enfers. Le circuit des esprits ne suit plus les trajets d’une géographie horizontale, mais les voies ascendantes ou descendantes qui relient les étages du monde”. N-ar fi exclus ca proiecțiile mentale asupra abisului acvatic, pe care eroul trebuie să-l traverseze, să fi determinat această structurare pe verticală a universului imaginat. Ceea ce poate adăuga un element în plus, necesar și previzibil, la interpretarea “questei” inițiatice ca fiind, deopotrivă, o călătorie a cunoașterii de sine, o inițiere întru propria substanță / coerență / consistență ontologică. Se revelează astfel un interesant melanj de “substanțialism” fantasmatic și existențial.

Spuneam că în Avalonul occidental eroul devine un prizonier fericit doar până la un punct. Scenariul este cel binecunoscut nouă din *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*. O inexplicabilă angoasă “istorică” grevează implacabil și existența paradisiacă a personajelor din poveștile irlandeze. O fisură psihologică, tradusă prin termenul de *amintire*, constituie sâmburele căderii unor destine de excepție. Mulți dintre eroi își doresc, după o vreme, întoarcerea în tărâmul de obârșie și revederea familiei lăsate în urmă, mai toți încalcă interdicția cu privire la atingerea fizică a pământului, a obiectelor sau a ființelor din patria terestră, sfârșind prin a recupera galopant cronologia fizică (îmbătrânesc accelerat și dispar în cenușa istoriei). Față de povestea “orientală”, legenda occidentală capătă un grad în plus de subiectivizare. Ceea ce dincolo venea dintr-o cenzură metafizică, aici vine dintr-o cenzură metapsihică, dac-o putem numi astfel. Fisura psihologică se transformă în fisură ontologică și duce la moarte, în multe dintre cazuri. Un determinism metapsihic *in-formează* modelele narrative. Dar, conform legilor *poeticii* fantasticului, ele vor fi mai plauzibile ca *narațiuni*, tocmai datorită capacității precare a umanului de a suporta paradisul / arhetipul / ilimitatul / absolutul etc.

Există însă, desigur, și mari destine eroice (precum regele Arthur) care intră în mit – în Avalon – pentru eternitate, figuri ce nu mai părăsesc niciodată această condiție sublimă, fiind preluate de către tradiția creștină, de pildă, în cadrul proiectului eschatologic global al Apocalipsei. Cu modelele paradisului occidental, creștinismul se arată mai indulgent în a le prelucra dogmatic, permițând unele unghiuri de fugă și paralelisme prin intermediul cărora imaginarul precreștin continuă să supraviețuiască parțial. Aș zice că *estetica* salvează, iată, paradisul păgân, căci în textele *literare*, în discursul *cultural* se petrece această supraviețuire: “l’Éden biblique se voit donc remplacé, surtout dans les romans de chevalerie inspirés par le fantastique celtique [...]. *Avallo* en latin, l’*insula pomorum* rend possible ce qui, dans le merveilleux asiatique, restait irréversiblement interdit: l’entrée dans le Paradis terrestre.

Moins sévèrement soumise au dogme, l'Avalon occidentale offre à l'imagination des auteurs de romans de chevalerie de la fin du Moyen Âge des possibilités d'invention et de rêverie plus larges que l'Éden oriental. C'est par le biais de ces «romances» fantastiques que, aux aubes de la Renaissance, le Paradis terrestre se déplace d'Orient en Occident”.

Chiar și așa, epoca descoperirilor geografice va pune capăt, prin proba adevărului empiric, proiecțiilor geografice ale insulelor paradisiace. Însoțite de un discurs oficial menit să justifice și să decompenseze (psihanalitic, după cum afirmă Corin Braga) angoasa conchistadorilor, care revendică noile țărâmurii și le anexează sângeros vechiului continent și regatelor istorice, descoperirile geografice vor închide capitolul hărților “vrăjite” și al imaginarului fantastic legat de geografia terestră. Nu vor închide însă și izvorul imaginarului însuși, ca eternă pulsione a umanului de a se proiecta în categoriile meta-realului.

Dovada o găsim în următorul studiu al autorului, intitulat *Du paradis perdu à l'antiutopie aux XVI^e-XVIII^e siècles*. Premisa cercetării, formulată în fragmentul introductiv, exprimă limpede ideea continuității: “les voyages modernes en antiutopie succèdent aux récits de voyage fantastiques médiévaux qui, à cause de l'interdiction dont la doctrine judéo-chrétienne avait marqué le jardin d'Éden, devaient inévitablement finir sur un échec”. O sumă de instrumente sunt puse la lucru pentru a dezvălui și sistematiza inventarul prodigios de texte care fac obiectul acestei cercetări. Psihanaliză și psihologie analitică, psihocritică și psihogeografie, istoria religiilor și a mentalităților, analiză culturală și poetică narativă chiar, analiza temelor și motivelor, a invarianților imaginarului în textul literar, toate contribuie la un efort de sistematizare pe arii foarte largi, care își propune să dea o imagine coerentă a evoluției speciei utopice pe parcursul a trei secole.

Justificările *interne* ale sistemului cultural și mentalitar european sunt cele care fac în primul rând obiectul și interesul cercetătorului. Pentru Corin Braga, modelul evolutiv nu poate fi altul decât cel dialectic, implicând o succesiune de crize culturale / spirituale ale societății

europene, urmate de soluții / repoziționări / restructurări ale materialului imaginar și ale formelor lui de reprezentare, urmate de noi crize etc. Interpretarea fenomenologică a tuturor acestor procese, de anvergură continentală, își păstrează pe tot parcursul natura (și capacitatea) ordonatoare, caracteristică nu doar studiilor științifice de gen, ci și tipologiei analitice a autorului. O mărturisește însăși structura și organizarea volumului, care pleacă, după cum arătam mai sus, de la explicarea apariției utopiei ca substitut al fostelor incursiuni medievale în geografia fantastică a Paradisurilor ipotetice.

Cu o majoră diferență totuși, în virtutea căreia specia utopică își etalează noutatea și originalitatea. Gândirea “vrăjită” a Evului Mediu implica o credință *vie* în *posibilitatea* Edenului terestru; acest motiv “narativ” nu era doar o “jucărie” epică destinată unor scopuri delectabile de lectură, sau unor scopuri intelectuale în general, ci reprezenta o temă *ontologică*, activă în straturile cele mai adânci, esențiale ale umanului. Se mărturisea astfel, în texte, o “năzuință formativă” (blagian vorbind) către recuperarea nu doar a *locului* în sine paradisiac, cât mai ales a *demnității* ființei umane în raport cu divinitatea, demnitate pierdută o dată cu păcatul originar. Paradisul terestru nu era decât forma de reprezentare în concret a doritei / căutatei absolute, o visată rezolvare a culpei eterne. În ipostază de garant al Legii armonice a paradisului terestru, Zeul era încă Suveranul recunoscut. Așadar, nu doar *locul*, cât mai ales *relația* era vizată. Utopia, deși pleacă din aceeași premisă și din aceeași necesitate, instrumentează altfel relația omului cu divinul. Proiectând Cetatea omului ca cetate perfectă, Utopia neagă practic ascendența divinului, asumându-și cu superbie egalitatea în raport cu Creațiunea. “Dezvrăjită”, Utopia coboară în concretul lumii, propunându-se nu ca proiecție fantastică a unui nucleu mistic al imaginarului colectiv, ci ca proiecție mecanicistă a unei fantasmе ordonatoare. Discursul utopic are adeseori înclinații spre științificitate și construiește imaginar întregi sisteme de organizare socială.

În *Du paradis perdu à l'antiutopie aux XVI^e-XVIII^e siècles*, morfologia speciei utopice

începe cu ceea ce Corin Braga determină drept “cauze interne” și “cauze externe” ale eșecului utopiilor. Tensiunea conflictuală între rațiune și imaginație, abordarea angoasată a noțiunii de alteritate, pe de-o parte, pe de altă parte atacurile succesive sau concertate ale teologiei creștine, ale raționalismului cartezian și ale empirismului englez sufocă sau modifică, după caz, pulsivitatea liberală a gândirii utopice. Utopia este rezultatul unor mutații de substanță în gândirea europeană postmedievală, în sensul evoluției “du versant de l’imagination symbolique, du *mythos*, sur le versant de la rationalité, du *logos*”. În această calitate ea moștenește toate interdicțiile aplicate în Evul Mediu căutărilor Paradisului pierdut. Dacă, însă, “le mythe paradisiaque est situé dans le passé, aux origines du temps [...], la construction utopique est orientée vers le futur”. Ca ficțiune prospectivă, utopia își propunea să mascheze, prin această diferență de vector temporal, critica liberală a categoriilor lumii contemporane, în special a instituției ecleziastice. Unul dintre sensurile de bază ale construcției utopice, dacă e să revin la ideea de *instrumentalizare*, este acela de a propune *sisteme* în contrapartidă față de real. Aceste modele compensative trădează destul de evident atmosfera “clinică” a fișelor de proiect (social, economic, mentalitar, politic, juridic, psihologic etc.), care par scrise cu o anumită răceală narativă, cu detașare raționalistă. Utopiile devin astfel un soi de manifeste ale secolelor trecute, anticipând “arta cu tendință” (nu estetică, ci) socială – instrumente ale unor forme de activism politic, social etc., orientat în tot cazul către categoriile concrete ale lumii și existenței. Din atari rațiuni, tipul de demers al lui Corin Braga, mizând nu pe valoarea estetică intrinsecă a acestor texte, ci pe valoarea lor extrinsecă, de documente ale unor “stări” mentalitare, ale unor *forma mentis* istorice, apare ca foarte just, dincolo de actualitatea sa în câmpul disciplinar și cultural de la care se revendică.

Întorcându-mă la clasificările și sistematizările din *Du paradis perdu à l’antiutopie aux XVI^e-XVIII^e siècles*, autorul nu ratează ocazia de a opera departajări istorice și tipologice între milenarism și utopie, millenium-ul reprezentând o alternativă la universul utopic. “Les projets

millénaristes post-renaissants étaient en directe relation avec l'utopisme classique. Entre les deux typologies existe une ligne visible de continuité", afirmă autorul, completând apoi: "La relation entre les deux est interdépendante et réversible", de o manieră în care "le Millénium et l'Utopie envisagent un paradis terrestre installée ici-bas, en contraste avec Royaume céleste de Dieu de la théologie chrétienne. La transcendance est abandonnée au profit de l'espace et du temps immanent". O analiză amănunțită a conceptului de Milenium conduce la concluzia că "les utopies et les millénarismes expriment deux réactions opposées des classes sociales et des tendances religieuses de la Renaissance. L'utopie humaniste serait dans ce cas l'expression de l'attitude des intellectuels de l'époque face au millénarisme embrassé par les classes populaires".

Corin Braga comentează pe larg funcțiile culturale, istorice și mentale ale Utopiei, precum și funcțiile ei ontologice și spirituale, astfel încât istoria iconoclastiei și a iconoclaștilor utopici se cristalizează într-o hartă din ce în ce mai clară. De la libertinii secolului al XVII-lea la "spiritele tari" ale secolului al XVIII-lea, apoi la științii și socialiștii secolului al XIX-lea, proiecțiile utopice heterodoxe forțază limitele doctrinare și instituționale ale societății. Un război uneori ocult, alteori deschis, cu victime concrete, se duce necruțător între modelele utopice alternative și codul de drept divin ce stă la baza organizării statului european istoric. Un război în care Utopia se adaptează și se transformă, suferind mutații de substanță, care-i schimbă ținutele și strategiile de reprezentare. Un asemenea mutant este utopia creștină. Concepută de către umaniștii creștini drept un pas premergător accederii la paradisul celest, ea descrie îndeobște societăți sau republici catolice. Acest tip de utopie, afirmă autorul studiului, nu mai e "un modèle alternatif à la société chrétienne, mais un exemple de perfectionnement pour les «Catholiques de nos climats», trop enclins aux tentations de ce monde. Tant que le christianisme continuait de rayonner dans l'imaginaire collectif, il a inspiré une variété importante d'utopies orthodoxes, posées comme

des contre-exemples aux royaumes utopiques païens et hérétiques”.

Un alt mutant utopic este contrautopia, la care se ajunge printr-un proces descris *in extenso*. El își are originea în cenzura creștină agresivă aplicată imaginarului utopic. Internalizată de către utopiști, aceasta devine autocenzură, ceea ce duce la transformarea utopiei în *contrautopie*, care nu mai lezează interdicțiile dogmatice cu privire la lumea perfectă creată de om, iar nu de Dumnezeu. Aici e de zăbovit o clipă asupra a doi termeni, ce apar în variație liberă pe parcursul cărții, și anume *antiutopia* și *contrautopia*. Pentru o înțelegere nuanțată a teoriei și a practicilor utopice analizate de Braga în acest volum, cei doi termeni trebuie citați diferit. Antiutopia trebuie înțeleasă ca un curent de gândire, în timp ce contrautopia este un rezultat textual, o formă de reprezentare, de raționalizare a acestui curent. Analogic vorbind, este diferența stabilită de Humboldt, în teoria limbajului, dintre *enérgeia* și *ergon*, asupra căreia am discutat deja cu câteva pagini mai înainte.

Contrautopia este legată indisolubil de modelul spiritual și politic al Contrareformei. În interpretarea acesteia din urmă, Utopia este “une voie vers la damnation et un enfer sur terre”. Proiecțiile negative ale unor universuri ipotetice demonizate, ca viziuni coșmaresti în oglinzi deformatoare, pervertite, soluționează dramatic și violent (ca elaborare imaginară) criza relațiilor Utopiei cu instituția ecleziastică. Doar întoarsă pe dos, ca o mânășă, Utopia își poate obține legitimitatea în cetatea istorică a omului. S-ar zice că Utopia împărtășește același destin, pe un palier macroistoric, cultural și spiritual, cu tragedia. După Nietzsche, Camus și alții, tragedia antică, legată de climatul mitic, arhetipal, are doi dușmani: creștinismul și raționalismul. La fel și imaginarul “vrăjit” al geografiilor fabuloase medievale, ori proiecțiile utopice, ortodoxe sau heterodoxe, din ultimele secole.

Care va fi fiind, însă, locul “vrăjit” căutat de însuși autorul acestor studii? Este el, cercetătorul, interesat de spațiile fascinatorii doar ca ținte ale căutărilor altora? Se apleacă el asupra nucleelor dinamicii imaginarului doar din perspectiva observatorului extern? Călătorii

și cărări către Edenuri *străine* (geografice, istorice și literare) sunt acestea toate, iar sistematizarea lor – doar o călătorie prin procură? Nicidecum. Există un spațiu pe care autorul îl privilegiază vizibil, un Paradis spiritual și disciplinar pe terenul căruia el se mișcă nu doar cu dezinvoltură și lipsă de inhibiții, ci cu o voluptate nedisimulată. Avalonul lui Corin Braga este *psihanaliza*. De la ea pleacă și la ea se întoarce, recurent, proiectul științific al cercetătorului. Studiul introductiv din volumul cel mai recent al criticului, intitulat *Psihobiografii*, o mărturisește aproape explicit, prin pledoaria extinsă și empatică pentru această perspectivă analitică. Teza lui este că istoria prefreudiană a cunoașterii introspective, fundamentată pe antropologia creștină, pe gândirea ezoterică și pe analiza filosofico-literară, este scurt-circuitată de apariția psihanalizei, care schimbă fața lumii prin legitimarea scientismului a analizei psihologice. Sigur, nu trebuie uitat că psihanaliza nu duce singură pe umeri această mutație radicală de epistemă. Un întreg curent de gândire din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului XX lucra deja la modificarea radicală, nu doar în artele frumoase, ci în întregul “spirit al veacului”, a relației dintre subiect și lume. În sensul că lumea cedează tot mai mult poziția privilegiată de *domeniu de definiție*, în favoarea subiectului, care asumă din ce în ce mai viguros o centralitate mult așteptată. Postulatele fenomenologice ale interpretării lumii, relativismul viziunilor subiective asupra materiei, modificarea înțelegerii categoriei temporale prin conceptul bergsonian de *durată* (care impune judecata calitativă, iar nu cantitativă a psihicului), ca să numesc doar câteva dintre formele de reprezentare teoretică ale mutației de epistemă, toate concură din plin la restructurarea gândirii asupra *subiectului*, *obiectului* și *relației* dintre ele. Totuși, psihanaliza rămâne un actor-vedetă în acest concert, cu toate ezitățile științifice și terminologice ale “descălecării”, ezitări pe care, de altfel, Braga nu se sfiește a le semnala. Apologia restitativă e însă foarte clar formulată: “paradoxul semnificativ este că psihanaliza «funcționează» chiar dacă și chiar în ciuda faptului că presuposițiile teoretice ale terapeutului sunt false”.

De aici încolo, importante devin moștenirile pe care metoda inițială le-a lăsat, precum psihobiografia sau psihocritica; apoi, ca metode moștenite din psihologia analitică jungiană, mitanaliza și mitocritica. Nu întâmplător, sunt metode folosite cu acuitate în volumele trecute, ca și în volumul de față. Spuneam mai devreme că Avalonul lui Corin Braga este psihanaliza și poate că ar fi momentul să fac o corectură de nuanță: Avalonul lui este, de fapt, *psihicul autorilor* studiați, în care, prin instrumentele psihanalizei și ale derivatelor ei, Braga pătrunde cu o supremă și deloc vinovată plăcere hermeneutică. Conform propriei mărturisiri, analizele merg “dinspre operă spre autor, într-un demers de recuperare a intimității individului într-o epocă a dezidentificării și a multiplicării măștilor, de explorare a profunzimilor într-o lume a suprafețelor”. Avem aici, din nou, confirmarea modernismului structural și metodologic (teleologic) al lui Corin Braga. Cartea conține studii asupra lui Urmuz, Constantin Stere, Lucian Blaga, Leonid Dimov, Nichita Stănescu, Norman Manea, Jonathan Swift, Ernesto Sábato și Carlos Castaneda.

Studiul personalității și, implicit, al operei lui Urmuz constituie un capitol spectaculos, punând în discuție unul dintre cei mai dificili scriitori din literatura română și nu numai. Premisa de lucru trece dincolo de teza studiilor clasice cu privire la acest autor. Braga refuză ipoteza absurdului, asociată invariabil cu opera lui Urmuz, propunând-o în schimb pe cea a *paradoxului*, ca schemă organizatoare a textului literar. Îi dau dreptate fără rezerve. Cel puțin un fapt esențial din biografia literară a scriitorului îndreptățește o asemenea judecată, și anume celebrul cufăr cu documente ieșit la iveală după moartea scriitorului, cufăr care conținea, aproape exclusiv, variante de redactare ale textelor cunoscute. Nu doar vocația de perfecționist formal a lui Urmuz ne-o arată acest corpus de materiale, ci mai ales vocația lui de *constructor*. Or, ideea de construcție implică indiscutabil prezența unei logici arhitecturale a universului epic, fie ea și o logică paradoxală. În absența unei asemenea *legi* structurante, orice univers ficțional se destramă, ratând proba istoriei. Derutantă doar la o primă lectură, anti-lumea lui

Urmuz vorbește cât se poate de clar despre o *logică* a lui “anti”, ba chiar despre o *metafizică* a lui “anti” (care, *nota bene*, nu este același lucru cu “antimetafizica”, cea din urmă implicând *absența* metafizicii din universul dat). Toate acestea desemnează o uriașă nostalgie a sensului și a ordinii în cosmoidul narativ urmuzian; o nostalgie care decurge din conștiința definitivă a *imposibilității* lor. Așadar, paralogie, unghiuri de refracție, anamorfoze ale sintaxei realului, algoritmi de producere a sensului, “dializă distopică” a materiei și a caracterelor, condensări caricaturale, transferuri, conversiuni, resemantizări etc. Toate sunt semnalmente, după Braga, ale profilului psihologic al omului Demetrescu-Buzău. “Clivajul sufletesc” al *omului* e transpus în operă ca paradă barocă a unei “conștiințe *în oglindă*”, care își recuperează identitatea prin constructul ficțional de sine, prin meta-ființa de hârtie numită Urmuz.

Studiile despre Leonid Dimov și Norman Manea împărtășesc o premisă comună: traumele biografice (familiale și istorice), care construiesc personalitatea autorilor. În cazul lui Dimov, ruptura inițială dintre “nivelul fantasmaticii genuine a poetului și nivelul imaginației sale poetice”, cu reflexe evidente în câmpul esteticii creației, problematica identității evreiești și a paternității ratate, transpuse în “ateismul și antispiritualismul dimovian”, dependența de *imago*-ul matern, tradusă în practici paralizante, holbaniene, în câmpul relațiilor erotice ale poetului, sunt sublimat și soluționate prin poezie. “Practicând «exhaustia» intelectuală barbiană, scrie Corin Braga, poetul introduce în magma haotică a inconștientului o lege refrigerentă, care îngheață și ordonează mișcarea stihială” a psihismului individual al scriitorului. În ceea ce-l privește pe Norman Manea, identitatea evreiască și experiența timpurie a lagărului, apoi perioada traumatizantă a comunismului totalitar, în sfârșit descătușarea euforică, dar “conceptuală”, după plecarea în Occident fac din romanele lui documente cvasificționale. “Proza lui Norman Manea, conchide Braga, este o mostră [...] de realizare estetică a evaziunii (înțeleasă ca un comportament social)”, o scriitură care “nu reacționează la imperativele clarității și inteligibilității, fiindcă autorul preferă arhitecturii

geometrice formele organice”. Modelul psihologic individual, precum și opțiunile estetice și structurale ale operei lui Norman Manea sunt puse în evidență prin analiza psihobiografică a caracterului documentar al romanelor sale.

În câmpul literaturii universale, analiza asupra lui Ernesto Sábato reprezintă un studiu psihocritic, în manieră Charles Mauron, descoperind *mitul personal* al scriitorului argentinian. *Orbirea*, cu toată seria de motive adiacente (complexul lui Oedip, subterana, pivnița, demiurgul rău, soarele negru, “somnul milenar”, prostituata, marea zeiță incestuoasă, alteritatea ca reprezentare simbolică a inconștientului etc.), transformă romanele lui Sábato într-o oglindă ce redă “procesul de materializare a fantasmelor și de dedublare a autorului”. Capitolul dedicat lui Carlos Castaneda vizează o conciliere a contrariilor în disputa legată de autor, pe care Corin Braga o vede ca “o strâmtoare” contraproductivă, mărginită de scepticismul științific pe de-o parte și de fanatismul religios pe de alta. Și nu întâmplător, întrucât peruvianul a declanșat o vie și furtunoasă controversă internațională, prin scrierile sale asupra șamanismului. Cercetătorul invocă multiple metode: “teoria receptării, antropologia fenomenologică, etnometodologiile și studiile *emice*, psihanaliza, teoria lumilor ficționale și teoria teatrală «make believe / make belief»“. Procedural, studiul diferențiază practic între funcția științifică etnologică și antropologică a scrierilor lui Castaneda, și funcția lor social-spirituală, generatoare a unei mișcări sectante de anvergură. Braga vede în teoriile lui Castaneda o formă de *șamanism postmodern*, pe care o leagă de construcția ficțională a realului, caracteristică lumii contemporane, precum și de postulatul psihanalitic al *întoarcerii refulatului*, ca rezultat al eternului complex metafizic al umanului. “Cărțile lui Castaneda, afirmă comentatorul lor, sunt o hârtie de turnesol pentru falia schizoidă care îl macină pe omul modern. Cauza finală a acestui traumatism este probabil faptul că scientismul și pozitivismul ne-au lăsat fără apărare în fața angoasei morții. Din momentul în care a golit transcendența și a renegat lumea de apoi, modernitatea nu a mai găsit o rezolvare afectivă și simbolică

acceptabilă pentru spaima de neant. Or, promisiunea făcută de [...] Castaneda este aceea a unei transcenderi a morții prin accederea la o stare de hiperconștiință, prin aprinderea «focului interior». Ca toate religiile, și șamanismul postmodern [...] aduce «bunavestire» a posibilității de a evita moartea”.

Aceasta este mai mult decât o concluzie asupra felului în care ar trebui văzut / citit Castaneda. E formulată aici, în egală măsură, o proiecție imaginară a cercetătorului cu privire la configurația spirituală și mentalitară a societății contemporane. Succesul *religios* al șamanismului postmodern exprimă o nevoie irepresibilă, se pare, de “revrăjire” a lumii. Să fie acesta următorul subiect al scrierilor lui Corin Braga? Un lucru este cert: se poate miza fără ezitare pe resursele de energie inepuizabile ale lui Corin Braga în câmpul hermeneuticii sistematice a constructelor imaginare. Textele lui se oferă generos atât unei lecturi științifice, cât și lecturii ingenuie, care urmează îndeaproape ritmul afectiv al “narațiunii” interpretative.

Călin Teuțișan

I. PRELIMINARII

1. Punctul nuclear

În eseul care deschide trilogiile lui Lucian Blaga, *Despre conștiința filosofică*, autorul își previne cititorii asupra faptului că nu poți judeca un sistem filosofic sau artistic folosind criterii extrinseci acestuia. “O viziune metafizică reprezentând un întreg trebuie judecată în propriile ei perspective; și dacă e să i se aplice o critică, atunci aceasta este și trebuie să fie în primul rând o critică imanentă. E foarte greșit să te apropii de o concepție metafizică numai cu idei din afară de ea.”¹ Opera blagiană nu a fost scutită de judecăți exterioare reductive, venind fie de pe pozițiile unei filosofii raționaliste (I. Brucăr, C. Rădulescu-Motru), fie dinspre teologie (D. Stăniloaie, Gh. Iftimie, N. Crainic), fie dinspre ideologie (marxismul), care au condamnat-o sau i-au interzis dreptul la cuvânt. Criteriul de validare propus de Lucian Blaga este cel al consistenței logice, filosoful român aliniindu-se prin aceasta revoluției epistemologice provocate la începutul secolului de către David Hilbert, prin Programul de la Erlangen. Nu concordanța cu realitatea constituie factorul decisiv în judecarea unui sistem, ci coerența lui interioară, necontradicția, completitudinea și independența axiomelor sale. Blaga nu s-a implicat în disputa dintre neo-realiști și neo-nominaliști, reluată în domeniul

¹ Voi cita poeziile și piesele de teatru după ediția Lucian Blaga, *Opere*, Ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, vol. I, 1982, și vol. II, 1984, respectiv vol. III, 1986, vol. IV, 1991, și vol. V, 1993, iar eseurile după ediția Lucian Blaga, *Opere*, Ediție îngrijită de Dorli Blaga, Studiu introductiv de Al. Tănase, București, Editura Minerva, vol. 7, 1980, vol. 8, 1983, vol. 9, 1985, vol. 10, 1987 și vol. 11, 1988. Citatul se află în *Despre conștiința filosofică*, în *Opere*, vol. 8, p. 74.

epistemologiei și al meta-matematicilor prin discuția lui Husserl asupra intelectului transcendentă și a valorii de realitate a mecanismelor logico-matematice. Este însă evident că el se realizează celor dintâi și nu celor din urmă, acordând viziunilor metafizice o consistență ontologică, în calitate de *creații* umane care adaugă ceva nou universului. “Metafizica e dincolo de adevăr și neadevăr. O metafizică *există* pur și simplu, nu se cântărește cu grija ce ți-o impune o ipoteză științifică. Metafizica există cum există un om sau o operă de artă.”² Prin activitatea sa spirituală, omul îmbogățește existența, concurând, în sens gnostic, creația demiurgului. Adevăratele sisteme se instituie ca niște entități în sine, care subsistă prin organicitatea lor, chiar și atunci când sunt contrazise de realitatea empirică. Universurile imaginare sau filosofice sunt niște *cosmoizi*, niște lumi paralele celei cotidiene.

Autorul trilogiilor ne oferă prin aceasta o cheie de lectură a operei sale. Conform principiului de autoconsistență, calea cea mai directă spre o viziune imaginară trebuie să pornească din interiorul sistemului. Cazul ideal ar fi cel în care teoria cognitivă elaborată de filosof ar putea constitui instrumentul hermeneutic al propriului univers, capabil să-l analizeze și să-l epuizeze fără rest, viziunea metafizică devenind propria ei oglindă și întemeiere. Atunci când a configurat tabelul categoriilor abisale, Blaga a pus într-adevăr premisele pentru o analiză morfologică a tuturor tipurilor de *Weltanschauung*, deci inclusiv a propriului său model. Spre exemplu, prin analogie cu mitologia tracă³, matricea stilistică a operei sale ar putea fi definită prin următoarele valențe: orizont expansionar, amplificând misterul; afirmare ofensivă, dar tragică, pe care censura transcendentă o condamnă la neîmplinire; realism individualizant, chiar personalizant; participare creatoare la existență, în concurență cu Marele Anonim; apofatism; împlinire exclusiv în existență, care este însă deschisă spre “zăriștea”

² *Fenomenul originar*, în *Opere*, vol. 7, p. 229.

³ Caracterizată prin următoarele trăsături de stil: orizont dezmărginit: afirmare defensivă: geometrism, stilizare foarte abstractă: participare magic-activă la existență: antropomorfism: împlinire în post-existență. *Getica*, în *Isvoade*, Eseuri, conferințe, articole, Ediție îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau, Prefață: George Gană,

misterului.

Poate fi Blaga privit prin propriii săi ochi? Se poate reconstitui *Weltanschauungul* său pornind de la teoria cunoașterii și a creației elaborate de el? Cu alte cuvinte, este posibil ca un segment final puternic elaborat și conceptualizat al sistemului său metafizic, și anume doctrina stilului, să dea seama despre principiul generator al sistemului însuși? Majoritatea criticilor au dat, cel mai adesea în mod implicit, un răspuns afirmativ acestei întrebări, utilizând conceptele elaborate de filosof pentru a explicita imaginile create de poet și de dramaturg. Spre exemplu, categoriile cognitive ale cunoașterii paradisiace și ale celei luciferice au fost folosite pentru a explica substratul tensional al artei poetice *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*. Or, după cum a observat Ștefan Aug. Doinaș, oricât ar părea de întemeiat și eficient, un asemenea demers nu face, în cele din urmă, decât să închidă un cerc tautologic, sterilizant, care motivează o parte (un nivel) al operei prin altul, și invers, fără să pătrundă însă spre nucleul ei profund⁴. Categoriile filosofice luminează și complinesc simbolurile poetice sau personajele dramatice, dar nu le explică. Poezie, dramă, eseu filosofic nu sunt trepte succesive, ci sunt forme paralele, de egală complexitate dar în registre diferite, de elaborare a unui material imaginar.

Categoriile apriorice ale stilului lui Lucian Blaga, așa cum le-am schițat mai sus, nu sunt invarianții reali ai metodei sale de creație, sunt doar niște constructe ulterioare, care eventual raționalizează, dar nu motivează acești invarianți. Poetul nu își creează lumea imaginară punând la lucru matricea abisală definită de filosof, așa cum demiurgul lui Platon modelează

București, Editura Minerva, 1972, p. 86.

⁴ “Dar o atare rădăcină comună a celor două demersuri – liric și, respectiv, filozofic – nu afirmă nimic mai mult decât terenul comun, de ordin psihologic, al unei duble creații. Acest teren comun nu ne dă dreptul la interpretări abuzive: el nu permite nici ignorarea specificului poeziei, pe de o parte, și al filozofiei, pe de alta: și nici nu îngăduie, decât în cazuri bine verificate, să «explicităm» conținutul unei poezii prin prezența directă, ca atare, a unei idei din corpul doctrinar. [...] A decreta teoriile blagiene, în domeniul gnoseologiei sau al morfologiei culturii, ca singurele răspunzătoare de poezia sa (sau... invers!) înseamnă a neglija atât rolul biografiei istorice, ca atare, al vieții sufletești și sociale, cât și rolul biografiei spirituale a scriitorului”. Ștefan Aug. Doinaș, *Lectura poeziei* urmată de *Tragic și demonic*, București, Editura Cartea Românească, 1980, p. 8-9.

materia în funcție de un set de Idei arhetipale, fiindcă atunci creația sa lirică nu ar fi decât o exemplificare a teoriilor sale filosofice. Matricea stilistică elaborată de Blaga într-o doctrină nu coincide cu matricea stilistică inconștientă care modelează efectiv creația sa, inclusiv creația conceptului de matrice stilistică. Cu alte cuvinte, originea în ordine genetică a viziunii nu coincide cu originea în ordine logică, iar teoria stilului este, genetic vorbind, ulterioară cosmologiei imaginare. În ciuda aparențelor, filosoful român nu se înscrie în familia gânditorilor kantieni, care pornesc de la gnoseologie, ci în familia metafizicienilor, pentru care primordială este ontologia⁵.

De aceea, demersul critic care vrea să evite un cerc hermeneutic vicios nu se poate fundamenta pe teoria creației elaborată de Blaga, ci trebuie să găsească un punct arhimedic exterior întregii teorii. În termenii teoremelor de completitudine și necontradicție expuse de K. Gödel, un sistem nu se poate fundamenta pe sine însuși ca necontradictoriu și complet, pentru aceasta fiind nevoie să se iasă în afara sistemului⁶. Or, vedem cum, în virtutea speranței de autonomie și autosuficiență, gânditorul român își limitează el însuși sistemul, intrând din plin în paradoxul lui Gödel. Astfel, el își propune în mod programatic să nu dezvolte o psihologie a creației, fiindcă aceasta ar ataca filosofia creației elaborată în *Trilogia culturii*. Nietzsche, afirmă gânditorul român, se predispune eșecului și își ruinează din interior “sistemul” atunci când, abordând filosofia culturii, se aventurează și într-o psihologie a culturii: “*Filosofia culturii* ar trebui să renunțe la orice fel de psihologism. Sarcina ei de a studia formele, direcțiile inerente diferitelor creațiuni spirituale, nu trebuie confundată cu

⁵ “Dincolo de orice rezerve kantiene, începeam să-mi alcătuiesc noi criterii de apreciere a creațiilor metafizice în calitatea lor de *creații* ca atare.” *Hronicul și cântecul vârstelor*, Ediție îngrijită și Cuvânt înainte de George Ivașcu, București, Editura tineretului, 1965. p. 136.

⁶ Deși filosoful nu le invocă și probabil nu le cunoaște, teoremele lui Gödel sau principiile de indeterminare ale lui Heisenberg fac parte din aceeași paradigmă epistemologică cu fizica cuantică, cu ideea dualismului undă-corpusul, paradigmă ce a dominat prima jumătate a secolului și în care Blaga se înscrie de drept prin conceptul de antinomie transfigurată.

încercările *problematic*, de a determina substratul *psihologic* al acestora”⁷.

Deși Blaga le cere cititorilor să-i judece universul creației cu ajutorul unor criterii intrinseci acestuia, instrumentul hermeneutic pe care el îl pune la dispoziție, și anume teoria matricei stilistice, se dovedește insuficient, incapabil de a ajunge la semnificațiile inconștiente ale operei. Privit prin propria grilă, sistemul lui Blaga este mort, destructurat, descompus într-o serie de elemente anorganice, deși, în el însuși, acest sistem este viu, consistent și organic. Categoriile stilistice nu au capacitatea de a surprinde *logosul* unei viziuni, sufletul acesteia. Aplicată operei lui Blaga, metoda matricială ar fi anatomică și descriptivă, nu fiziologică și genetică, deoarece categoriile abisale nu ar fi desfășurate în funcție de un principiu generator intern, ci ar fi introduse asemeni claselor din sistemul taxinomic al lui Linné. Într-o meditație din volumul *Din duhul eresului*, Blaga însuși pledează pentru autonomia demersului critic: “Semnificațiile și valorile pe care le-am concretizat în una sau cealaltă dintre creațiile mele poetice depășesc semnificațiile și valorile ce le-am pus în chip conștient în aceste creații. [...] Cele mai multe dintre semnificațiile și valorile cari îmi depășesc conștiința vor fi puse în lumină de alții, cari vor avea daruri de luciditate mai mare decât am avut eu. Din această situație precară, într-un fel, a creatorului de artă, rezultă cu necesitate superioară sarcina esențială ce-i incumbă criticului literar și artistic”⁸.

La polul opus abordărilor circulare, care pun în oglindă voletele operei lui Blaga și explică poezia prin filosofie, filosofia prin mitologie și metaforă, teatrul prin idei și poezie etc., rezumate prin formule de genul “poetul-filosof” și “filosoful-poet”⁹, “teatru poetic de

⁷ *Fenomenul original*, p. 247.

⁸ Lucian Blaga, *Elanul insulei – aforisme și însemnări* –, Prefață, text stabilit și note de George Gană, Ediție îngrijită de Dorli Blaga și George Gană, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977, p. 239. “Rostul pozitiv al criticii literare, scrie Blaga în *Critica literară și filosofia*, este în primul rând acela de a ridica în conștiință, adică pe un plan de luciditate, valorile de penumbră ale unei opere poetice.” În *Isvoade*, p. 57.

⁹ Formule puse în circulație de Ion Agârbiceanu în *Patria*, nr. 72/15 mai 1919, unde acesta ovaționează apariția tânărului scriitor (“Lucian Blaga e un poet filozof în *Poemele luminii* și un filozof poet în *Pietre pentru templul meu*”), și reluate apoi de diverși alți exegeți, cum ar fi Alexandru Tănase, *Lucian Blaga – filosoful poet, poetul filosof*, București, Editura Cartea Românească, 1977.

idei” etc., se află prin urmare demersurile care, recunoscând autonomia genurilor practicate de Blaga¹⁰, caută calea de acces la “nucleul vital, celula generatoare a personalității din care s-au dezvoltat printr-o impresionantă creștere arborescentă diversele ramuri ale creației blagiene”¹¹. Programul critic ce se impune în acest sens a fost formulat de către George Gană, care, constatând “caracterul unitar extraordinar, de organism și de sistem totodată” al viziunii blagiene și propunându-și “descoperirea structurii întregului, a organizării profunde, neaparente, a materiei operei, a «sistemului» ei de semnificații și fixarea fiecărui element în locul ce-i revine în ansamblu”, denunță erorile ce au luat naștere prin “apropierea până la confundare a poeziei de filosofia autorului” și cere un demers care să nu subordoneze “examenul operei teoriei lui despre creație”. Unitatea viziunii, susține criticul, “e mai profundă decât nivelul «stilului» sau al «ideilor» și n-o putem explica decât trecând peste fața vizibilă a operei, coborând la principiile ei generatoare, la elementele ireductibile”, ce “își află determinarea în ființa scriitorului, în individualitatea rezultată din întâlnirea unor predispoziții native cu anume împrejurări biografice, istorice și cu un anume univers cultural”¹². În studiul de față îmi propun să cobor până la acel “«cotor» mai adânc care leagă”¹³ între ele preocupările metafizice, poetice, dramatice, religioase și științifice ale gânditorului român,

O excepție de la circularitatea vicioasă o reprezintă demersul lui Laurențiu Ulici, care, sub deviza *Ut philosophia poesis*, propune o abordare mult mai subtilă, a rigorii filosofice care în-formează viziunea poetică: “Îmbrățișat de filosofie până la ardere, Blaga se apleacă dintr-un alt unghi asupra poeziei, modificându-i construcția. Imagismul și nehotărârea stilistică a poemelor din primele volume sunt înlocuite treptat de expresii limpezi ca un râu la izvoare, fără a fi însă și elementare, dezvoltând discret idei și cumpănind până la echilibrul clasic sentimentele”. *Recurs*, București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 62.

¹⁰ Blaga însuși pledează pentru autonomia genurilor, mărturisind într-un interviu cu Octav Șuluțiu: “La începutul creației mele literare planul poetic și cel filosofic interferau, însă pe măsură ce am înaintat în viață ele s-au diferențiat încet, încet, și tot mai mult. [...] Planurile de exprimare nu se amestecă. Cred că ar fi greșit să mi se spună poet filosof ca și filosof poet”. Apud Mircea Tomuș, *Cincisprezece poeți*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 244, care cere și el “o precisă delimitare a cadrului în care paralelismul între filosofie și poezie poate fi fructuos” (p. 243).

¹¹ N. Tertulian, *Lucian Blaga*, în *Eseuri*, București, Editura pentru literatură., 1968, p. 158. În același sens, Ion Ianoși, în *O istorie a filosofiei românești – în relația ei cu literatura* –, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1996, p. 228, afirmă: “Varietățile unei personalități trebuie să emane dintr-un nucleu unitar”.

¹² George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976, p. 6-7.

¹³ *Despre gândirea magică*, în *Opere*, vol. 10, p. 284.

până la acele “intuiții organice”¹⁴ sau “semințe ideatice”¹⁵ din care se dezvoltă întregul său univers imaginar. Voi arăta, astfel, că ecuația nucleară a operei lui Lucian Blaga este o intuiție de natură magică¹⁶, asupra căreia scriitorul a rămas fixat din copilăria timpurie. În ciuda evoluției intelectuale ulterioare, poetul a căutat să rămână permanent în contact cu acest complex imaginar și să-i utilizeze puterea de iradiere în scopul creației.

2. Spirala creației

Pornind din centrul magic, scrierile lui Blaga pot fi așezate pe o spirală ascendentă, care urmărește evoluția și metamorfozele acestuia. Este semnificativ în acest sens că, dintre toate domeniile spiritului, Blaga consideră că singur magicul nu este supus categoriilor stilistice. Toate celelalte activități creatoare, mitul, religia, poezia, metafizica, filosofia, știința, sunt modelate de matricea stilistică, care le conferă coerență și frumusețe, dar în același timp le falsifică. Magicul, în schimb, reprezintă o cale de acces directă, necenzurată, spre misterul lumii. Traducând această aserțiune metafizică în termeni psihologici, se poate spune că viziunea magică este singura care se deschide nemijlocit spre acel *numinosum* rămas scufundat în psihismul infantil al scriitorului. Indiferent de specia căreia îi aparțin, poezia, drama de idei sau eseul filosofic vor fi modalități de recuperare și sublimare a intuiției magice, supunând-o unei raționalizări, simbolice sau conceptuale, și unei elaborări într-o

¹⁴ Primul care a avut viziunea organicității sistemului blagian este Vasile Bancilă. “Blaga a beneficiat, serie autorul studiului *Lucian Blaga – energie românească*, de câteva intuiții organice de la început și în jurul lor a gândit toată viața”. În I. Oprea, *Lucian Blaga printre contemporani*, Dialoguri adnotate, București, Editura Minerva, 1987, p. 73.

¹⁵ Ștefan Aug. Doinaș, *Lectura poeziei*, p. 11.

¹⁶ În același sens, făcând demonstrația că Blaga nu este un filosof care “versifică idei”, că la el “facultatea intelectuală și facultatea imaginativă conlucrează îndeaproape, rațiunea, intuiția și sensibilitatea formează un singur organ complex a cărui funcționare nu poate fi parcelată”, Ștefan Aug. Doinaș ajunge la concluzia că rădăcina comună a filosofiei și poeziei blagiene este “activitatea creatoare de mituri”, pusă în slujba “tentativei

viziune despre lume. Între nucleul fantasmatic inițial și viziunea poetică sau metafizică finală diferența este cea dintre punctul precosmogonic și cosmosul desfășurat.

Dacă teoria stilului nu surprinde originea și mecanismele inspirației, ea este utilă în schimb pentru inventarierea categoriilor ce modelează energia fantasmatică. Încercând să dea formă intuiției magice, Blaga face inevitabil apel la seturi de imagini și simboluri la care a avut acces pe cale culturală. El traduce intuiția amorfă într-un limbaj imagistic, care o ordonează într-o viziune despre lume. Pentru a descrie această viziune voi utiliza o altă categorie apriorică de sorginte blagiană, și anume cea de *model cosmologic adoptiv*, teoretizată de Ioana Em. Petrescu. În *Trilogia culturii*, filosoful român introducea conceptele de “vîrstă adoptivă”, “eu adoptiv”, “sex adoptiv”, arătând că asemenea adopțiuni inconștiente exprimă mai bine realitatea profundă a unui om decât vârsta reală¹⁷, eul empiric sau sexul biologic. În mod similar, Ioana Em. Petrescu susține că “universul poetic al unei epoci sau al unei opere se înrădăcinează, de obicei inconștient, într-un *model cosmologic adoptiv*, care poate fi în total dezacord cu modelul instituit științific în epoca respectivă”¹⁸. Universul imaginar se articulează la un nivel subliminal al psihologiei creatoare, acolo unde intuițiile pure sunt elaborate ca material imagistic inconștient: “Considerăm că modelul cosmologic constituie o realitate de profunzime a viziunii, depășind în adîncime nivelul conștiinței teoretice (științifice), dar și nivelul materialului mitic din care se constituie viziunile cosmologice explicate din operele literare, pentru că modelul cosmologic este expresia sentimentului existenței în lume, a raporturilor imaginare pe care ființa le stabilește cu universul”¹⁹. În schema generării imaginii²⁰ teoretizate de Ioana Em. Petrescu, modelul

de relevare a misterului”. *Ibidem*, p. 68-74.

¹⁷ “S-ar zice că creatorii de cultură au două vîrste: una e vârsta reală, biologică, individuală, – cealaltă e o *vîrstă adoptivă*, sub ale cărei auspicii ei creează ca sub înrăurirea unei atotputernice zodii.” *Spațiul mioritic*, în *Opere*, vol. 9, p. 339.

¹⁸ Ioana Em. Petrescu, *Mihai Eminescu – poet tragic*, Iași, Editura Junimea, 1994, p. 10.

¹⁹ *Ibidem*, p. 9.

cosmologic adoptiv și arhetipurile mitice care îl configurează se află la cel de-al doilea nivel, cel al elaborării subconștiente, imediat după primul nivel, cel al intuiției pure a formei, pe care am identificat-o, în cazul lui Blaga, intuiției magice și avatarurilor acesteia.

Materialul intuitiv poate fi “developat”, de-a lungul vieții unui scriitor, într-unul sau mai multe modele cosmologice, fiecare corespunzând atitudinii existențiale dominante la vârsta respectivă. În funcție de acest criteriu, cei patru mari creatori de *cosmoizi* din literatura noastră, Mihai Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu și Nichita Stănescu, pot fi distribuiți după cum urmează: Nichita Stănescu și-a structurat întreaga operă într-un model cosmologic unic, valorificat prin două “lentile” simetric opuse, una intelectuală (*metafizică*) și alta senzorială (*antimetafizică*)²¹. Mihai Eminescu și-a început creația sub zodia unui model cosmologic platonician, optimist, pentru a adopta într-o a doua perioadă de creație un model kantian de coloratură pesimistă, schopenhaueriană²². Ion Barbu a evoluat și el de la un model animist dionysiaco-nietzscheean la un model pitagoreico-geometric²³. Cazul lui Lucian Blaga este cel mai complex, deoarece scriitorul a adoptat succesiv mai multe modele cosmologice, ajungând destul de târziu la o sinteză stabilă. El pare să se fi regăsit pe sine doar la capătul unui lung ocol spiritual, în care a experimentat pe rând mai multe configurații imaginare, care să exprime cât mai exact percepția magică infantilă.

Cauza distanței dintre fondul primar și figurația imaginară, deci a descentrării care a determinat neliniștea și căutările lui Blaga, stă în radicalitatea cu care conștiința socratică și pozitivistă a adolescenței a refulat *Weltanschauung*-ul superstițios al copilăriei. În urma acestei alienări, scriitorul a avut de întreprins un dificil demers de recuperare a sinelui, până când propriul inconștient să-i redevină transparent lui însuși, iar creația conștientă să intre în

²⁰ Idem, *Configurații*, Cluj, Editura Dacia, 1981, p. 13-45.

²¹ Corin Braga, *Nichita Stănescu – Universul imaginar*, Sibiu, Editura Imago, 1993.

²² Ioana Em. Petrescu, *Mihai Eminescu – poet tragic*, p. 11-14 și passim.

“personanță” cu impulsurile fantasmaticе. Ca să poată reveni în lumina conștiinței, intuiția magică a trebuit să se deghizeze în concepte și mituri de natură filosofică sau aparținând științelor umaniste, singurele acceptate de eul rațional al tânărului Blaga. Sistemul care i-a declanșat anamneza a fost cel al lui Nietzsche, împreună cu toată constelația de modele iraționaliste și vitaliste de la sfârșitul secolului trecut și începutul acestuia. Punând la lucru conceptul nietzschean al dionysiacului, Blaga a desfășurat o poezie de cult entuziast-animist, redescoperind pe cont propriu figurația mitologică a religiei lui Bacchus. Într-o a doua fază, el a alunecat, prin figura lui Pan, dinspre spațiul grec spre cel carpato-danubian, înlocuind mitologia dionysiacă cu cea tracică, în care spera să-și identifice rădăcinile culturale. Autohtonizarea imagisticii a continuat apoi cu adoptarea unui nou model cosmologic, cel creștin, un creștinism popular, cosmic, pentru ca, în final, Blaga să ajungă la modelul matricial mioritic, care exprimă mai mult conformația inconștientă a scriitorului însuși, decât a unei (ipotetice) categorii etnice – românismul.

Peste această mișcare de întoarcere la centru, în creația lui Blaga se suprapune o a doua dinamică, de tip dialectic; este vorba de oscilația scriitorului între suflet și spirit, între pulsuniile imaginare, ce alcătuiesc materia poeziei, și tensiunea ideatică, ce a dat naștere eseurilor filosofice. Această polarizare interioară este și ea moștenită din prima copilărie, când micul Lucian a introiectat figurile antitetice ale părinților, mama, făptură “arhaică” și păgână, “cu talent de fabulație”, și tatăl, preot ortodox cu aplecări voltairiene. Sub influența lor complementară, scriitorul a dezvoltat o dublă sensibilitate creatoare, deschisă atât la percepția fabuloasă cât și la intelectualitatea socratică. Cele două atitudini nu sunt perfect simetrice, ci decurg una dintr-alta. “Primul mobil” al creației rămân fantasmеle de coloratură magică, Blaga susținând, după cum reiese din amintirile Leliei Rugescu, verișoara sa de soră, că inspirația îi vine dinspre mamă și nu de la tată: “În ce privește problema de unde vine talentul;

²³ Basarab Nicolescu, *Ion Barbu – Cosmologia JOCULUI SECUND*, București, E.P.L., 1968.

de multe ori erau discuții în familie pe tema aceasta – Lucian susținând mereu că de la mama lor «cu talentul ei de fabulație», iar mama [Leliei – Letiția Blaga, n.n.] susținea sus și tare că numai și numai de la tatăl lor, Isidor. Discuția a rămas mereu deschisă.”²⁴. De la tată, în schimb, scriitorul a învățat de timpuriu cum să sublimeze energia fantasmatică în idei și concepte, deschizându-se astfel spre meditația filosofică și științifică.

Ramificarea efectivă a celor două tipuri de creație a început însă mai târziu, după epuizarea stării de echilibru “panic” și a operelor de inspirație mitologică tracă. În acest moment, Blaga simte cum energia sa creatoare, care constelase până atunci pe două modele cosmologice adoptive, cel dionysiac și cel trac, se bifurcă pe două căi diferite. Sufletul poetului se “creștinează”, adoptând viziunea creștină și apoi pe cea românească, în variantă gândiristă, iar spiritul său trece printr-un catarsis orfic, ceea ce face ca sistemul său filosofic să fie grefat, în structura de adâncime, pe un model cosmologic platonician. Înfruntarea dintre “suflet” și “spirit” se reflectă prin urmare nu atât în distincția pe genuri a operei lui Blaga, cât în conflictul inconștient dintre două modele cosmologice adoptive, cel creștin și cel orfico-platonician. Fiecare din aceste atitudini o subminează pe cealaltă. Dacă scriitorul ar fi aderat exclusiv la o mistică de tip dionysiac-orfic-neoplatonic, atunci ar fi resimțit ființa umană ca fiind consubstanțială divinității, universul i s-ar fi oferit empatetic în profunzimea sa, iar sacrul ar fi putut fi atins prin extaz, misterul fiind congener, nu transcendent omului. În mod simetric, dacă ar fi acceptat ființial revelația creștină, atunci diferența de esență dintre om și Dumnezeu și transcendența acestuia față de Creație nu i-ar mai fi apărut ca o “censură” și poetul ar fi renunțat la activism în favoarea pietății. Ideea de transcendență a divinității, poate chiar neantul ei, îi fisurează prima dintre aceste atitudini metafizice; elanul cognitiv, orgoliul mistic, i-o ruinează pe cea de-a doua. Din tensiunea reciprocă a celor două intuiții cosmologice a luat naștere imaginea Marelui Anonim, divinitate în negativ, care înconjoară

²⁴ Lelia Rugescu, *Cu Lucian Blaga*, Cluj–Napoca, Editura Dacia, 1985, p. 97.

totul, dar nu poate fi atinsă.

Blaga repetă de fapt în miniatură situația de conflict prin care cultura europeană a trecut la începutul erei noastre: înfruntarea dintre religiile de mistere de sorginte orfico-pitagoreică ale imperiului roman cu noua credință creștină. Adevărata patrie spirituală a gânditorului român nu este atât metafizica germană și iraționalismul nietzschean, cât spațiul alexandrin. Ca sensibilitate, el trebuie încadrat în cultura sincretică din primele secole ale primului mileniu, iar soluția pe care el o dă conflictului dintre modelul platonician și cel creștin este una de tip gnostic. Fără să respingă nici intuiția prezenței sacralului în om din cultele de mistere, dar nici ideea de transcendență a divinității din creștinism, filosoful le acomodează reciproc într-un sistem dualist, în care omul este un mic demiurg ce îl concurează pe Dumnezeu. La fel ca în cazul doctorilor gnostici, sistemul său a fost combătut atât de către filosofi, cât și de către părinții bisericii, primii acuzându-l de misticism și fabulație mitică, cei din urmă de erezie. Dar, prin sinteza gnostică, Blaga a reușit în cele din urmă să repare ruptura dintre suflet și spirit și să refacă unitatea originală a sinelui, ce ținea de percepția magică. Metafora, ca tensiune între două imagini cât mai depărtate, dogma, ca antinomie transfigurată, și drama de idei, care oferă posibilitatea de a desfășura în simultaneitate, personificate în figuri simbolice, pulsunile contradictorii, sunt instrumentele prin care scriitorul român a realizat această integrare a viziunii²⁵.

Suita de modele cosmologice adoptate succesiv de către autorul *Trilogiilor* ar fi așadar următoarea:

– filosofie orfico-platoniciană –

Univers magic – cult dionysiac – mitologie tracă –

– sinteză gnostică

– viziune ortodox-românească –

²⁵ Atracția lui Blaga pentru cifra 3 (de remarcat că, în ciuda numelui, nici una dintre *Trilogii* nu conține strict 3 eseuri) trimite nu la trinitatea creștină, ci la sinteza hegeliană a opușilor (Hegel a fost distribuit și el de către

Această schemă poate servi drept bază pentru o periodizare tematică imanentă a operei lui Blaga, care nu coincide cu periodizarea curentă, de manual, făcută pe criterii istorice și biografice. Percepția magică ține de copilăria scriitorului, având însă ecou în opere ulterioare precum *Hronicul și cântecul vîrstelor* sau *Despre gândirea magică*. Sub semnul freneziei dionysiace stau primele volume, *Poemele luminii* și *Pietre pentru templul meu*. Mitologia tracă se reflectă în *Pașii profetului*, *Zamolxe* și articole precum *Revolta fondului nostru nelatin*. Sublimarea orfică are loc în volumele de eseuri tematice de dinaintea trilogiilor, prin care Blaga își lămurește motivele majore ale operei, precum *Fenomenul originar* și *Daimonion*; de asemenea, în dramele de factură “psihanalitică”, *Daria* și *Fapta*. Figurația creștină (de paradis în destrămare) și cea mioritic-românească se regăsesc în volumele de versuri de la *În marea trecere* pînă la *Nebănuitele trepte*, precum și în piese de inspirație națională, cum sunt *Avram Iancu* și *Anton Pann*. Sinteza gnostică a elementelor neoplatonice cu cele creștine transpare în marele sistem configurat de *Trilogii*, precum și în piesele “maniheice”, de la *Tulburarea apelor* la *Arca lui Noe*. În sfîrșit, scrierile autobiografice, *Hronicul și cântecul vîrstelor* și *Luntrea lui Caron*, precum și volumele postume de poezii alcătuiesc un set aparte, de regăsire târzie a sinelui și anotimp interior crepuscular²⁶. Dintre aceste metamorfoze ale viziunii cosmologice, studiul de față se oprește asupra primelor trei, ce reflectă evoluția lui Lucian Blaga pînă la “țărnul autobiografic”²⁷ 1919. Este vorba de perioada acoperită de *Hronicul și cântecul vîrstelor*, perioadă de formare (resimțită ca atare de

istorici ai filosofiei și religiei tot tradiției gnostice).

²⁶ O cronologie asemănătoare, ce ține însă cont de relația cognitivă a scriitorului cu categoria misterului a fost propusă de Ștefan Aug. Doinaș, care distinge patru perioade: 1919-1922, în care poetul aplică misterului o metodă intuitiv-mitică; 1922-1933, în care el trece printr-o criză gnoseologică, nereușind să rezolve impactul cu misterul; 1933-1947, în care scriitorul acceptă și statuează misterul ontologic; 1947-1961, în care Blaga cucerește un echilibru târziu, într-o a doua “vară a sîngelui”. *Lectura poeziei*, cap. “Eseu asupra poeziei lui Lucian Blaga”.

²⁷ După formula plastică a lui Bazil Gruia, în *Blaga inedit - Amintiri și documente*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1974, p. 5, 11.

scriitorul însuși) ce precede marea creație și în care poetul își testează abilitatea de a transpune în scris fantasmеle și obsesiile artistice²⁸.

În sfârșit, trebuie făcută distincția între adoptarea inconștientă a unui model cosmologic și elaborarea lui conștientă. Între cele două niveluri există aproape întotdeauna o desincronizare, cel de-al doilea fiind retardat față de cel dintâi. La nivelul prelucrării subconștiente, Blaga lucrează cu intuiții arhetipale, (re)activând în sine însuși sinapsele mitice și figurația simbolică a respectivei viziuni despre lume. La nivelul prelucrării raționale, el utilizează adeseori concepte gata elaborate și imagini standardizate, pe care le preia de la Goethe, Winckelmann, Schelling, Nietzsche, Spengler etc., deci din cultura modernă. Cu alte cuvinte, subconștientul creator al lui Blaga este contemporan cu gândirea magică, cu orfismul, cu neoplatonismul, cu creștinismul patriarhilor, cu gnoza, în timp ce conștiința sa este contemporană cu filosofia secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Așa se explică de ce el elaborează o cosmologie în spiritul gnozei alexandrine, deși este format în tradiția criticismului neokantian. În cazul său, accentul final cade pe tendința ontologică și nu pe cea criticistă, lucru demonstrat spre exemplu prin faptul că, în loc să-și subordoneze sistemul unei atitudini cognitive (în sensul unui apriorism agnostic sau sceptic), Blaga sfârșește prin a ipostazia cosmologic categoriile apriorice ale cunoașterii într-o “censură transcendentă” impusă ființei umane de către Marele Anonim.

Discuția asupra modelelor cosmologice trebuie deci să distingă între mecanismele creatoare subliminale, prin care artistul configurează *Weltanschauung*-ul respectiv, și elaborările conceptuale, prin care el îl teoretizează. Nu este suficient să reconstituim doar sursele moderne pe care și le dă Blaga, ci trebuie să coborâm de fiecare dată la arhetipul antic ce le modelează. A face inventarul unor teme preluate de scriitorul român de la Goethe, din

²⁸ Remarcând similitudinea de esență dintre *Hronicul* lui Blaga și autobiografia lui Goethe, George Gană notează că, în perioada de formație a scriitorului, ce ține până în 1920, biograficul domină creația, în timp ce, în

romantism, din expresionism, din metafizica germană, din teosofia și ocultismul secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, din iraționalism și intuiționism etc. nu garantează că vom surprinde spiritul viu al viziunilor sale. Cu atât mai mult cu cât o serie de motive romantice, teosofice, simboliste, expresioniste, precum “bagheta magică a corespondențelor”, divinitatea panteistă, noaptea novalisiană, erosul cosmogonic, demiurgul rău, fenomenul original, daimonul, inspirația ca nebunie sacră etc. își au la rândul lor originea în gândirea antică, în speculațiile neopitagoreice, neoplatonice și gnostice asupra orfismului²⁹.

În cazul fiecărui model cosmologic se poate măsura distanța dintre sistemul original (în măsura în care în general este posibilă o restituire în stare pură a unui *Weltanschauung* apus) și grila culturală (cu indicele său specific de refracție) prin care îl receptează Blaga. Perspectiva în timp pe care o avem acum asupra începutului secolului nostru face și mai vizibil acest indice de refracție, impus de *Zeitgeist*-ul epocii. Astfel, universul fabulos al copilăriei este privit de Blaga prin prisma conceptelor, oarecum vetuste azi, de magie și animism, elaborate de Tylor, Frazer, Durkheim, Lévy-Bruhl etc. Cultul dionisiac este receptat prin intermediul categoriilor nietzscheene de apolinic și dionysiac, care au într-adevăr o mare putere de sinteză teoretică, dar falsifică total realitatea istorică antică. Mitologia tracă este reconstituită în spiritul (de sorginte nietzscheană) demersurilor de valorificare a “originilor”, a elementelor de substrat, ce au obsadat Europa deceniului al treilea, în special în statele apărute după destrămarea Imperiului austro-ungar. Apelul la creștinism și definirea profilului etnic al românismului (prin spațiul mioritic) sunt colorate de curentul ortodox-naționalist de la *Gândirea*. Reflecțiile de filosofie a stilului se încadrează în morfologia culturală a lui Frobenius, Spengler, Wörringer, Keyserling. Și așa mai departe.

perioada de maturitate, creația eclipsează biograficul. *Op. cit.*, p. 29 sqq, 383 sqq.

²⁹ Vezi, spre exemplu, Brian Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855)*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971; E. Benz, *Les sources mystiques de la philosophie romantique allemande*, Paris, Vrin, 1968; G. Cattani, *Orphisme et prophétie chez les poètes français (1850-1950)*, Paris, Plon, 1965.

Într-o sistematizare care apelează la modelul configurativ definit de Ioana Em. Petrescu, putem spune că participarea animică, elanul vital, torpoarea panică, sublimarea orfică, sensibilitatea pioasă, sentimentul dramatic-agonic țin de primul nivel de configurare a imaginilor, cel al intuiției pure (ritmul spațializat), fiind metamorfoze ale aceleiași sinergii; modelele magic, dionysiac, trac, orfic, creștin și gnostic, prin care aceste tipuri de pulsuni creatoare sunt puse în scenă, țin de nivelul al doilea, al prelucrării inconștiente; iar Goethe, teosofia, romantismul, expresionismul, Nietzsche și iraționalismul, gândirismul etc. aparțin nivelurilor V și VI, al opțiunilor estetice și ideologice ale creatorului, respectiv ale codului literar al epocii. Acestea din urmă, “surse secundare” din care Blaga își preia figurația și limbajul, considerate în general de critici drept principalele sale izvoare formative, nu sunt în fapt decât codurile literare prin care se modelează profilul de adâncime al artistului. Talentul stă tocmai în capacitatea de a trece dincolo de decorul de suprafață, alcătuit din prefabricate culturale, și de a redescoperi empatic tensiunile mitice ale simbolurilor. În termenii lui Blaga însuși, sursele secundare nu ar fi decât niște “personanțe” în conștiința creatoare ale unor surse primare subconștiente.

Nevoia de a reprezenta cosmologic impulsurile fantasmatică cu nucleu magic, pe de o parte, și decalajul dintre imaginația cosmologică de factură antică și formația culturală de factură modernă postkantiană, pe de alta, sunt prin urmare cauza metamorfozelor repetate ale viziunii despre lume a poetului, în încercarea de armonizare a modelului conștient cu intuițiile profunde. Acest decalaj este probabil și cauza pentru care sistemul filosofic din trilogii nu își poate surprinde propriile origini, propria “matrice stilistică”, sarcina aceasta trebuind să fie lăsată în seama unui demers critic exterior. În studiul de față îmi propun să descopăr punctul nuclear și metamorfozele acestuia de-a lungul biografiei esențiale a lui Lucian Blaga, ce

coincide cu biografia operei, cu evoluția imaginarului său³⁰. Mă interesează geneza abisală a fantasmelor creatoare, felul în care configurația psihologică a scriitorului își găsește expresia într-o succesiune de viziuni cosmologice adoptive, până la “pragul autobiografic” 1919, deci până la sfârșitul perioadei de formație și începutul perioadei de maturitate.

³⁰ Necesitatea unei critici a biografiei esențiale, care să refacă categoriile abisale ale scriitorului însuși fără să apeleze la “metoda” analitică a acestuia, o ridică deja Constantin Fântâneru într-un studiu foarte subtil, pe care perioada proletcultură l-a aruncat pe nedrept în uitare. Fântâneru propune o critică configuraționistă pe care o numește “stihială”: “Criticul are în vedere schema care implică viața, iar nu persoana care o trăiește: eficiența criticei configuraționiste se manifestă deplin dacă i se îngăduie să negligeze persoana, și să aibă în vedere numai ființa, în tensiunea sa transcendentă, către un centru anonim. Astfel, critica configuraționistă va fi și o critică stihială. Este ceea ce se potrivește poeziei lui Lucian Blaga fiindcă nu i se cere să ție seama de persoana logică, ci de ființa individuală în tensiunea ei de integrare în cosmos, prin stihial. [...] Critica stihială are prin urmare, în vedere, omologarea magică sau mitică a ființei cu care își caută sensuri de viață, prin configurație. Așa dar, vom întâlni metoda intelectului extatic din gândirea mitică a lui Lucian Blaga și în poezia lui, precum și în posibilitățile de valorificare a acesteia. Configuratismul prezintă o metodă de a construi poezia, dar și o metodă de a o valorifica”. *Poesia lui Lucian Blaga și gândirea mitică*, București, Colecția «Convorbiri literare», 1940, p. 147.

II. TĂCEREA

1. Mitul tăcerii

Lucian Blaga își așază începuturile vieții sub semnul unei tăceri fabuloase. *Hronicul și cântecul vârstelor* începea, într-o primă variantă, printr-o parafrază în negativ a *Cărții Facerii*: “La început n-a fost cuvântul. Mai veche decât amintirea noastră a fost viața noastră fără cuvânt”³¹. Muțenia este echivalată de scriitor cu starea de increat, în timp ce vorbitul coincide cu nașterea, cu ieșirea din “țara fără de nume” și intrarea în “lumea celorlalți”. Prin refuzul de a vorbi, omul își prelungește starea de gestație, câștigând mai mult timp de a se pregăti pentru încercările care îl așteaptă. O naștere dificilă, “cumpănită” îndelung de către făt, indică în basme un destin de excepție, în cadrul căruia venirea în lume este o primă probă inițiativă. Nu fără vanitate, Blaga proiectează și el “povestea plină de penumbra” a primilor săi ani de viață pe un fundal mitic, întrebându-se dacă nu cumva “starea mea embrionară se prelungea dincolo de orice termen normal, pentru că avea în vedere un urcuș nu tocmai de toate zilele”³². Comparându-se subtextual cu fiul de împărat din *Tinerețe fără bătrânețe*, pe care părinții trebuie să îl ispitească la viață înfățișându-i bucuriile lumești, memorialistul narează că a avut nevoie de îndemnul mamei pentru a se naște în limbă: “Sosiți acasă, Mama

³¹ Apud George Gană, *Din manuscrisele lui Blaga*, comunicare prezentată la Zilele Lucian Blaga, Ediția a VII-a, Cluj, 9-10 mai 1997.

³² Lucian Blaga, *Hronicul și cântecul vârstelor*, Ediție îngrijită și cuvânt înainte de George Ivașcu, București, Editura tineretului, 1965.

mai făcu o ultimă încercare să mă ademenească în sfera sunetului. Hotărâse să mă ia cu binișorul, ca pe un copil mare, și-mi vorbi. Se căznea să mă înduplece, să-mi stârnească mândria. «Dragul mamei, tu ești copil mare de acu! Va trebui să vorbești...»“

În acest mit autobiografic, Ion Pop identifică una din *obsesiile modelatoare* ale creației blagiene, ce definește relația specifică a poetului cu lumea. Dând curs invitației autorului *Hronicului* de a citi întâmplarea într-un registru arhetipal, criticii au delimitat în opera lui Blaga două spații prototipale, unul în care domnește “marea pace a necreatului” și altul unde se desfășoară “marea trecere” (Nicolae Balotă³³); primul se constituie într-o “zonă a pre-existenței nedeterminate, [un] spațiu paradisiac [...] în care ființa trăiește o stare de grație indicibilă; cel de-al doilea înseamnă intrarea omului în temporalitate și determinare, «căderea» lui «în păcat», adică supunerea față de propria sa condiție muritoare” (Ștefan Aug. Doinaș³⁴); “unul [este] primordial, matern, «embrionar», – cum îl caracterizează poetul însuși – și altul exterior, al lumii în care făptura este expulzată, *condamnată* (cum sugerează aluzia biblică) să trăiască” (Ion Pop³⁵). “Dialectica tăcerii și a cuvântului”³⁶ este analogă dialecticii neființă / existență, amândouă derivând din opoziția fundamentală între spațiul protector al matricei și spațiul consumator al lumii exterioare. Întreaga operă a lui Blaga este străbătută de angoasa timpului care distruge și de nostalgia întoarcerii la starea paradisiacă a increatului. Asumarea *logosului alienant* este o decizie tragică, deoarece implică ruptura copilului din contactul osmotic cu lumea asigurat de mușenia embrionară. În virtutea simpatiei sale nedisimulate față de neființă³⁷, autorul *Nebănuitelor trepte* concepe o lirică a tăcerii și sugestiei, o poetică a

³³ Nicolae Balotă, “Lucian Blaga, poet orfic”, în *Euphorion. Eseuri*, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 298.

³⁴ Ștefan Aug. Doinaș, “Poetica lui Lucian Blaga: De la «osândă» la «mântuirea» cuvântului”, în *Poezie și modă poetică*, București, Editura Eminescu, 1972, p. 9.

³⁵ Ion Pop, *Lucian Blaga – Universul liric*, București, Editura Cartea Românească, 1981, p. 219.

³⁶ Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 314.

³⁷ “Iubesc la Lucian Blaga contactul său viu cu realități moarte”, mărturisește Emil Cioran în *Stilul interior al lui Lucian Blaga*, un mic articol de critică de identificare, publicat în *Gândirea*. În Emil Cioran, *Revelațiile durerii*.

non-cuvântului revelator. “Cântăreților bolnavi” el le opune poetul mut, care nu comunică prin Logos, ci prin însăși făptura sa: “Lucian Blaga e mut ca o lebădă. / În patria sa / zăpada făpturii ține loc de cuvânt” (*Autoportret*).

Dar tăcerea nu este doar un mit poetic, ea a fost și o realitate biografică, un rit comportamental, o supapă psihologică și o tehnică de creație. “Lucian Blaga”, rememorează vărul său Corneliu, “era un om aplecat către sine însuși. Avea câteodată mutisme totale. [...] Gestul obișnuit, când gândea la ceva, era următorul: întorcea capul la dreapta, și-l sprijinea pe arătător și se uita în sus. Nu scotea un cuvânt”³⁸. Prietenii își amintesc numeroase momente în care scriitorul se refugia în tăcere, ca într-o carapace ermetică, preferând să-i observe și să-i asculte pe ceilalți³⁹. În perioadele de criză existențială, muțenia era o reacție de retragere prin care scriitorul îndeplinea doliul așteptărilor neîmplinite și al dorințelor frustrate⁴⁰. Stările de introversiune îi permiteau să se regăsească pe sine din “marea trecere” a vieții cotidiene, Lucian Blaga cerându-le celor mai apropiate ființe să-i accepte această reacție de protecție și de concentrare în sine ca pe o fatalitate. Pe Cornelia o previne încă de la primele întâlniri: “Va trebui să te obișnuiești cu ea [...]. Așa sunt eu, un om cu oareșicari liniști înăuntru”, iar Domniței Gherghinescu îi scrie: “Ce n-aș da să pot veni la Brașov, dar mi-e teamă că iarăși ieși seara și că prea mult te rețin cu tăcerile și prezența mea. Și gura ta se simte datoră să vorbească întruna, ca să umple golurile mistice”⁴¹. Tăcerea este un răspuns spontan în fața aspectelor insondabile și neliniștitoare ale realității și de aceea filosoful o ridică la rangul de cunoaștere apofatică a *misterului*, intuind în ea izvorul obscur al creației: “Cea mai importantă

Eseuri, Ediție îngrijită de Mariana Vartic și Aurel Sasu, Prefață de Dan. C. Mihăilescu, Cluj, Editura Echinox, 1990, p. 135.

³⁸ În I. Opreașan, *Lucian Blaga printre contemporani*, Dialoguri adnotate, București, Editura Minerva, 1987, p. 125-126.

³⁹ Vezi spre exemplu amintirile Mariei și lui Aurel Avramescu, în *ibidem*, p. 17.

⁴⁰ În 1952, din conul de umbră în care fusese aruncat de regimul stalinist, Blaga îi scrie Leliei Rugescu: “Dar vezi tu ce ani au fost aceștia. Ei scuză orice tăcere. Și chipul cel mai demn de a-i purta pe umeri, e totuși tăcere.” În Lelia Rugescu, *Cu Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1985, p. 100.

operă spirituală a mea este tăcerea pe care am pus-o și am închis-o în toate operele mele poetice și filosofice”⁴².

Autorul *Hronicului* recunoaște că, dincolo de mitul tăcerii pe care îl construiește în operă, “n-am putut niciodată să-mi lămuresc suficient de convingător pentru mine însumi, strania mea detașare de «logos» în cei dintâi patru ani ai copilăriei”. El este conștient de faptul că mitizarea este o formă de raționalizare estetică târzie, care mai mult ascunde decât revelează cauzele adevărate ale comportamentului autist. Chiar dacă “rezumă” semnificația metafizică a operei, interpretarea alegorică aparține planului elaborării conștiente și nu planului motivațiilor abisale ale creației, la care scriitorul mărturisește că nu a avut acces. Or, ideea că prin descifrarea resorturilor inconștiente ale tăcerii fabuloase este luminat nucleul însuși al personalității creatoare a poetului “mut ca o lebădă” impune finalizarea programului formulat de Ion Pop, cel de reconstrucție, în ciuda precarității informațiilor, a psihobiografiei copilăriei timpurii a lui Lucian Blaga.

“Urmele acelei tăceri inițiale le caut însă zadar în amintire. Despre neobișnuita înființare a graiului meu aveam să primesc o înșirare de știri numai târziu, de la Mama și de la frații mei mai răsăriți.” Muțenia face parte dintr-un complex de evenimente preverbale, pe care scriitorul nu le poate formula în cuvinte și nu le poate rememora în mod direct, ci doar prin amintiri-ecran. Ea îi marchează însă destinul, Blaga simțind nevoia de a-și pune biografia “sub semnul unei fabuloase absențe a cuvântului”⁴³. *Hronicul* va constitui pentru memorialistul de mai târziu un pergament gol ce invită la o anamneză simbolică. Șirul de asociații subliminale pe

⁴¹ Gherghinescu Vania, *Lucian Blaga, Corespondență (II)*, în *Astra*, 1, nr. 3, august 1966, p. 9.

⁴² Lucian Blaga, *Elanul insulei – aforisme și însemnări*, Prefață, text stabilit și note de George Gană, Ediție îngrijită de Dorli Blaga și George Gană, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977, p. 196.

⁴³ Octav Șuluțiu a avut buna intuiție a faptului că tăcerea exprimă și ea un conținut: “S-ar părea că tăcerea este o absență și o negare. Ea s-ar defini ca aceea ce nu se exprimă. Și totuși tăcerea nu e nimicul, fiindcă în ea se cuprinde și se ascunde totdeauna ceva. [...] Tăcerea omului e o afirmație; e un alt mod de a fi și a se exprima. În tăcerea omului se petrece ceva și are aceeași, dacă nu o mai mare valoare decât se traduce în cuvinte”. Pornind de aici, criticul descoperă că “în poezia d-lui Lucian Blaga tăcerea are acest covârșitor și cuprinzător rol dramatic de a fi un mod de expresie”. *Scriitori și cărți*, Ediție îngrijită, tabel cronologic și prefață de Nicolae Florescu,

care Blaga le face scriindu-și amintirile, chiar fără să le înțeleagă logica, este revelatoriu pentru nucleele de iradiere din psihismul său inconștient. Faptul că prima amintire din *Hronic* este mușenia prelungită are o semnificație crucială, deoarece, după cum afirmă Freud analizând memoriile lui Goethe, “trebuie să presupunem că detaliul păstrat în memorie reprezintă aspectul cel mai important al respectivei etape de viață, fie că el a deținut o astfel de importanță chiar în momentul în care s-a petrecut, fie în sensul că a dobândit-o mai târziu, sub influența trăirilor ulterioare”. Or, continuă părintele psihanalizei, “tratarea psihanalitică a unei biografii reușește [...] să lămurească sensul celor mai vechi amintiri din copilărie. De obicei se dovedește că tocmai amintirea pe care cel analizat o redă mai întâi, prin care își începe istoria vieții, este cea mai importantă; ea constituie cheia pentru compartimentele tainice ale vieții sale”⁴⁴.

Tăcerea lui Blaga este simptomul unui traumatism infantil, care își pune cheia pe portativul dezvoltării ulterioare a scriitorului. Inhibiția vorbirii, mai ales atunci când se prelungește până într-o perioadă târzie, cum este vârsta de patru ani invocată de autorul *Hronicului*, se datorează unei refulări a intereselor vitale ale copilului. O parte din energia de dezvoltare a acestuia nu se mai îndreaptă spre exterior, spre contactul cu ceilalți, ci rămâne fixată în interior, asupra unui obiect arhaic din evoluția mentală. În cazurile grave, inhibiția pulsionilor epistemofilice afectează întreaga disponibilitate de relaționare a copilului, care devine astfel autist. Situația lui “Lulu” este mai puțin severă, refularea atacând doar vorbirea, nu însă și limbajele gestuale și capacitatea de a contacta și a înțelege realitatea: “Adevărat e, pe de altă parte, că mușenia mea plutea oarecum în echivoc și nu îndeplinea chiar în toate privințele condițiile unei reale mușenii, căci lumina cu care ochii mei răspundeau la întrebări și îndemnuri era poate mai vie și mai înțelegătoare decât la alți copii, iar urechea mea, ispitită

București, Editura Minerva, 1974, p. 113, 114.

⁴⁴ Sigmund Freud, “O amintire din copilărie în «Poezie și adevăr»”, în *Scrieri despre literatură și artă*,

de cei din preajmă, se dovedea totdeauna fără scăderi. Când eram pus la încercare, cedam pe planul mișcării și al faptei. Gestul meu contura întocmai semnificația poruncii. O dorință rostită de cineva își găsea răsunetul în actul cel mai prompt”.

După cum diagnostichează și medicul la care Ana Blaga îl duce îngrijorată pe Lucian, muțenia nu este rezultatul unei deficiențe organice, ci o afazie motorie, adică un refuz psihic, o formă de apărare în fața unei tensiuni greu de suportat. Se știe că simptomul tăcerii este un răspuns provizoriu la o situație traumatică, ce face posibilă stabilirea unui echilibru de compromis, de natură nevrotică, la adăpostul căruia copilul se poate dezvolta normal în celelalte privințe. Sigmund Freud⁴⁵ și Melanie Klein au demonstrat că refularea are drept cauză un puternic sentiment de anxietate, de care copilul nu știe cum să se elibereze⁴⁶. Atunci când, în urma unei conștientizări, el reușește să-și controleze anxietatea, refularea dispare și ea, iar energia blocată până atunci în inhibiție poate investi noi centri de interes, stimulând o rapidă dezvoltare în continuare⁴⁷, cum se întâmplă cu Lucian după ce începe să vorbească.

Înfrângerea “sfielilor” lingvistice este însoțită de o puternică senzație de vinovăție, memorialistul neputându-și explica “acel sentiment de rușinare, ce m-a copleșit, când, constrâns de împrejurări și de stăruințele ce nu mă cruțau, ale Mamei, am ridicat mâna peste ochi, ca să-mi iau în folosință cuvintele. Cuvintele îmi erau știute toate, dar în mijlocul lor

București, Editura Univers, 1980, p. 20, respectiv 21.

⁴⁵ Sigmund Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, PUF, 1965.

⁴⁶ “Bebeluşul, încă nedezvoltat intelectual, este expus unei avalanșe de probleme și întrebări. Una dintre cele mai amarnice nemulțumiri pe care le întâlnim în inconștient este că aceste numeroase întrebări copleșitoare, care par să fie doar în parte conștiente, nu se pot exprima în cuvinte, rămân fără răspuns. Un alt reproș se ivește imediat: copilul nu poate să vorbească și să înțeleagă vorbirea. Astfel, primele lui întrebări sunt mai timpurii decât începutul vorbirii. În analiză, ambele nemulțumiri suscită o extraordinară cantitate de ură. Izolat sau împreună, ele sunt cauza multor inhibiții ale pulsionii epistemofilice: de exemplu, incapacitatea de a învăța limbi străine și, mai mult, ura față de cei care vorbesc o altă limbă. *Tot ele sunt răspunzătoare de tulburări nemijlocite ale vorbirii* etc. [s.m.] Curiozitatea care se manifestă clar mai târziu, în special în al patrulea sau al cincilea an de viață, nu este începutul, ci punctul culminant și încheierea acestei etape de dezvoltare.” Melanie Klein, *Scrieri*, vol. I, *Iubire, vinovăție, reparație. Și alte lucrări: 1921-1945*, Introducere de Hanna Segal, Traducere de Laura Pavel, Emma Tămăianu și Florin V. Vlădescu, Binghamton – Cluj, Editura Sigmund Freud, 1994, p. 178-179.

⁴⁷ “La copii, impulsurile creatoare aflate până la un moment dat în stare latentă se trezesc și se manifestă, atunci când fricile de tot felul sunt micșorate cu ajutorul psihanalizei, în activități ca desenatul, modelajul, construitul, ca și în cadrul vorbirii.” *Ibidem*, p. 325.

eram încercat de sfîeli, ca și cum m-aș fi împotrivit să iau în primire chiar păcatul originar al neamului omenesc”. Inhibiția vorbirii avusese așadar drept cauză anxietatea provocată de o vinovăție pe care, nereușind să o conștientizeze în semnificația ei infantilă reală, Blaga o amplifică mitic până la dimensiunea metafizică a păcatului adamic.

2. Complexul copilului nedorit

Melanie Klein a identificat sursa sentimentelor uneori insuportabile de culpabilitate care îi încearcă pe copii în pulsunile destructive ale acestora. Viața mentală a bebelușului este polarizată de tensiuni puternice, care îl sperie atîta vreme cît nu știe să le controleze. Pornirile de iubire și lăcomie alternează cu impulsurile de ură și agresivitate, primele fiind îndreptate asupra imaginii fantasmatică a unei mame bune, protectoare, care îndeplinește dorințele, cele din urmă asupra imaginii unei mame rele, persecutoarei, care provoacă frustrarea. Atunci cînd copilul ajunge să unifice într-o singură imagine mentală mama bună și mama rea, sentimentele sale față de aceasta devin ambivalente. Agresivitatea față de mama care frustrează trezește remușcările față de mama care hrănește. Unui atac destructiv asupra *imagoului* matern îi succede nevoia de a-l restaura, de a-i aduce reparație. Așa ia naștere atitudinea de responsabilitate, care îl va ajuta pe copil să învețe să-și controleze ura și să resimtă compasiune față de cei din jur⁴⁸.

Asupra cui se vor fi îndreptat sentimentele de agresivitate ale micului “Lulu”? Este revelatoriu faptul că, în șirul de amintiri din *Hronic*, după episodul de deschidere închinat tăcerii, memorialistul continuă prin a introduce în scenă figurile fraților: “S-a întîmplat să fiu

⁴⁸ Vezi studiile “Înțărcatul” (1936) și “Iubire, vinovăție și reparație” (1937), în Melanie Klein, *op. cit.*, p. 283-298, respectiv 299-336.

în casa părintească al nouălea copil, și cel din urmă”. Psihanaliza a pus foarte bine în lumină sentimentele primitive de gelozie pe care le încearcă frații între ei⁴⁹. Fiecare copil vede în frații săi niște concurenți indezirabili care riscă să-l detroneze din poziția privilegiată pe care își imaginează că o deține în relația cu mama. Este posibil ca mezinul numeroasei familii Blaga să fi simțit că, în ipostaza de ultim venit, nu îi mai revine prea multă afecțiune din partea mamei, împărțită deja între atâția copii.

Faptul că, în *Hronic*, scriitorul îi face mamei sale (scrisă întotdeauna cu majusculă: Mama) un portret fabulos, de făptură protectoare atotputernică, nu infirmă în nici un caz această ipoteză, deoarece persoana reală nu coincide cu imaginea pe care și-o face copilul despre ea, cele două putând fi uneori în contrast izbitor. În *Hronic* trebuie făcută distincția între considerațiile eului matur al scriitorului și amintirile care reflectă poziția eului său infantil. Primul constată lucid că “părinții nu trăiau totdeauna în armonia ce-o visam sălășluită între ei. Mama și-a făcut din soțul ei un idol, pe care îl voia al ei și numai al ei. Și cum asta nu prea mergea, ea căuta orice prilej să-și amărase idolul cu câte-un cuvânt aruncat cu încruntare. Îl întâmpina cu muștrări scurte și îndesate și-l ținea în ele cât era ziua de lungă”. Amintirile eului infantil, în schimb, desenează un portret idealizat al mamei, așa cum copilul și-ar fi dorit în mod compensatoriu ca ea să fie. Lelia Rugescu însăși observă că micuțul Lulu își îmbrăcase mama într-o “aureolă de misterioasă putere, care era capabilă să-l apere pe el de toate relele lumii – o aureolă ca de basm”.

Desigur, sentimentele timpurii de concurență între frați, normale la orice copil, au fost rapid sublimat și nu au lăsat urme în omul matur. Este însă interesant că, dintre toți frații, în primele sale asociații memorialistice Blaga nu se oprește asupra numeroșilor băieți, Tit-Liviu, Leon, Lionel, Florin, Longin, Liciniu, ci doar asupra surorilor, Letiția și Lelia. Invocarea

⁴⁹ Vezi, spre exemplu, Françoise Dolto, “La dynamique des pulsions et les réactions dites de jalousie à la naissance d’un puîné”, în *Au jeu du désir. Essais cliniques*, Paris, Seuil, 1981.

Letiției imediat după apariția Mamei în firul narativ al *Hronicului* este ușor de explicat: în sora cea mai mare, care devenise foarte devreme o a doua mamă pentru frații săi, micuțul Lucian găsea un substitut al *imagoului* matern. Între cei doi s-a stabilit o relație afectivă de un tip special, care avea să dureze toată viață și să se extindă și asupra Leliei Rugescu, fiica Letiției, memorialistul amintindu-și că sora sa mai mare “avea o slăbiciune aproape maternă față de mine, dintotdeauna”. Cea mai importantă și mai revelatorie se dovedește însă relația fantasmatică a tânărului Blaga cu cea de-a doua dintre surorile sale, Lelia, moartă cu două luni înainte ca el să vină pe lume.

“S-a nimerit să fiu cel mai mic și să vin între cei de același sânge ai casei întâmpinat oarecum cu dor. Trebuia să umplu un gol. Acesta era sentimentul familiei înainte de a mă naște: o nădejde fierbinte că voi putea să umplu un gol. Într-adevăr mă ivisem în lumea luminii după o tristă întâmplare, asupra căreia Mama și cu Letiția, sfâșiindu-și ființa, vărsau lacrimi, de câte ori inima lor se întorcea fără izbăvire spre acele timpuri.” Este vorba de moartea Leliei, cel de-al optulea copil al familiei Blaga, într-un accident casnic. La vârsta de un an și jumătate, fetița cade într-un ciubăr cu apă fiartă, care îi provoacă arsuri grave. Se stinge din viață a doua zi, în chinuri, dar doctorul chemat în ajutor diagnostichează drept cauză a morții nu atât arsurile, cât un pojar galopant⁵⁰, în timp ce registrele stării civile din Lancrăm invocă o aprindere de plămâni⁵¹ (se știe că tuberculoza a fost boala care a provocat cele mai numeroase decese în familia Blaga). Micul Lucian, ce avea să se nască peste exact două luni, venea să o înlocuiască în sufletul părinților pe sora moartă prematur. Or, condiția de substitut nu a fost lipsită de urmări în formarea personalității viitorului scriitor.

Atât Lucian Blaga cât și nepoata sa Lelia Rugescu îi fac fetei portretul unei “făpturi de vis”. “Mi se povestea de multe ori, rememorează autorul *Hronicului*, că Lelia a fost o făptură

⁵⁰ Lelia Rugescu, *op. cit.*, p. 130.

⁵¹ D. Vatamaniuc, *Comentarii*, în *Manuscriptum*, VIII, nr. 3/1977, p. 70-77.

dulce, vioaie și frumușică (Mama în miniatură), o jucărie însuflețită, a cărei cea mai mare bucurie era să facă «servicii» tuturor din casă: să aducă un pahar, un prosop, să scoată o gheată de sub pat, și pe urmă încă una, să te întrebe ce poțestești, și să surâdă”. Lelia Rugescu narează și ea că Lelia “era bună, blândă, parcă întruchiparea unui înger. Era atât de frumoasă și de gingașă de-ți era teamă să o și atingi – spunea mama [adică Letiția]. Sărmănica de ea suferea de leucom la un ochi – albeață cum îi spuneau ei – ceea ce o făcea și mai demnă de milă. Simțeau mereu dorința s-o protejezi, s-o aperi de ceva rău”.⁵² Cum nici unul dintre cei doi memorialiști nu a cunoscut-o direct pe Lelia, haloul de tandrețe pe care ei îl proiectează asupra fetei este o expresie indirectă, în oglindă, a traumatismului și a fixației provocate de moartea acesteia în sufletul părinților și al fraților mai mari. Chipul fetei moarte este o fantasmă idealizată, indusă copiilor lor – memorialiștii de mai târziu – de către cele două mame, Ana și Letiția.

Idealizarea Leliei, angelizarea ei, se datorează unei nevoi irepresibile de reparație pe care cele două femei o resimt față de amintirea fetei. Ele par să fi încercat să restaureze inconștient, în fantasmă, fapta pe care o pierduseră în viața reală și față de care resimțeau o culpabilitate mai mult sau mai puțin îndreptățită. Ana Blaga trăia o vinovăție “magică”, blamându-se pentru faptul de a fi acceptat ca o țigancă să-i facă vrăji Leliei pentru a o vindeca de glaucom. Cu trei zile înainte de accident, bătrâna vrăjitoare le convinsese pe cele două femei (deși nu avea decât 13 ani, Letiția îi primise deja în responsabilitate pe frații mai mici) să o plătească pentru riturile ei “cabalistice” împotriva albeții. “Întâmplarea le-a impresionat mult pe cele două” femei, își amintește Lelia Rugescu, cu atât mai mult cu cât o făceau cu o conștiință încărcată: “Bunicul n-a aflat nimic de toată afacerea: că știau ele cum le-ar fi certat de rău”. Vinovăția “fantastică” a mamei stă în faptul de a-și fi scos fetea din cercul protector al casei și al “dreptei” credințe și de a o fi introdus în lumea periculoasă a

⁵² Lelia Rugescu, *op. cit.*, p. 129.

practicilor păgâne, ce fac apel la forțe subterane, malefice și periculoase; deci de a se fi lăsat condusă de impulsurile inconștiente, iraționale, ieșind din zona securizată a conștiinței diurne garantate de Isidor Blaga. La rândul ei, Letiția participa și ea fantasmatic la vinovăție, acuzându-se că “numai apa rece aruncată de ea peste fetiță [pentru a-i calma arsurile] n-a lăsat să iese pojarul în afară, și astfel i s-a așezat copilei pe inimă”⁵³.

În memoriile lor, atât Lucian Blaga cât și Lelia Rugescu preiau perspectiva compensatorie a mamelor lor. Care sunt însă sentimentele reale pe care micul Lucian le va fi trăit față de sora moartă?⁵⁴ Prin stingerea din viață, micuța Lelia îi delega fratelui mai mic rolul de a o suplini în viața afectivă a familiei. Lucian se naște ca un dublu al unui frate dispărut; condiția care i se atribuie este cea de substitut. Copilul simte la un mod obscur că nu este iubit prin sine însuși, ci prin cel pe care îl reprezintă, prin altcineva. Persoana sa nu contează în ochii mamei decât în măsura în care lasă să transpară prin ea o altă persoană. Este ca și cum băiatul nu ar fi venit pe lume ca să-și ia în primire propriul său loc, ci pentru a ocupa un loc gata ocupat și eliberat doar accidental. În fantasmă, el riscă să se vadă ca un uzurpator care, pentru a-și face loc în lume, a trebuit să-l înlăture pe predecesorul său.

Ținând cont de sentimentele de ură pe care orice copil le trăiește spontan față de frații săi, până când învață să-și sublimeze agresivitatea, Lelia se afla în poziția cea mai adecvată pentru a fi fost resimțită de mai micul ei frate ca un concurent. Faptul că ea nu mai exista nu modifică scenariul, deoarece relația fantasmatică a copilului nu se stabilește cu persoanele reale, ci cu *imagourile* lor interiorizate. Lucian nu o cunoaște direct pe Lelia, ci prin

⁵³ *Ibidem*, p. 130.

⁵⁴ Nu este un paradox a vorbi de sentimente complexe încă la sugari, psihanaliza demonstrând că, în pofida prejudecății curente, bebelușul nu este un obiect pasiv, care are doar necesități instinctuale, ci este o persoană care înregistrează inconștient și reacționează la toate evenimentele care o privesc. Încă din primele săptămâni de viață, sau chiar din perioada uterină, el este afectat profund de atitudinea mamei față de el. Chiar dacă aceste amintiri rămân încapsulate într-un sector preverbal al memoriei, ele joacă un rol fundamental în dezvoltarea psihică și în modelarea caracterului copilului. Françoise Dolto amintește un caz extraordinar, în care analiza a ajuns până la traumatismul provocat copilului, aflat în stare embrionară, în a treia lună de sarcină, de disputele dintre mamă și bunică în privința unui posibil avort. Vezi *Séminaire de psychanalyse d'enfants*, II, Paris, Seuil,

intermediul mamei, prin imaginea fetei pe care mama o proiectează asupra băiatului proaspăt născut. Or, imaginea fetei moarte acapara întreaga disponibilitate afectivă a mamei, excluzându-l pe micul Lucian. O vreme, părinții nu s-au putut deschide spre ultimul venit în familie, energia lor emoțională rămânând investită în copilul dispărut. Din cauza acestei situații, autorul *Hronicului* a dezvoltat în prima copilărie un complex al copilului nedorit⁵⁵. Fixația părinților îl făcea pe micul Lucian să se simtă respins în ceea ce el reprezenta prin sine însuși. El a trăit inconștient sentimentul că nu își merită cu adevărat poziția în cadrul familiei, ci este doar un tolerat, că locul pe care îl umple nu i se cuvine, ci i-a fost cedat.

Psihologia infantilă a demonstrat că, în general, copiii nedoriți dezvoltă simptome autiste. Pentru a i se stimula interesul față de lumea înconjurătoare, copilul trebuie să primească înțelegere și încurajare din partea mamei încă de la primele sale încercări de comunicare. Dacă gesturile sale tandre rămân fără răspuns, sunt primite cu indiferență sau sunt reprimite, copilul își formează o imagine negativă despre lume și existență, astfel încât pierde sau își inhibă dorința de a se relaționa cu exteriorul. Sentimentul că ființa sa nu este dorită îl face să se izoleze într-o “fortăreață goală”, într-un comportament autist care poate merge de la simptome trecătoare și izolate, cum este tăcerea micului Lucian, până la cazuri de incomunicabilitate completă⁵⁶. Copilul se apără de suferința provocată de sentimentul de a fi respins refuzând, la rândul său, să le ofere celor din afară gândurile, emoțiile, trăirile, cuvintele sale. Într-un fel, Lucian își “pedepsește” mama pentru lipsa ei de tandrețe⁵⁷. Spaima

1985, p. 197.

⁵⁵ Vezi Corin Braga, *Tăcerea inițială și complexul copilului nedorit*, în *Contrapunct*, II, nr. 34/ 23 august 1991, p. 4. Ipoteza a fost preluată de Ion Bălu, în *Viața lui Lucian Blaga*, București, Editura Libra, 1995, p. 9, 166.

⁵⁶ Așa este cazul micuței Marcia, analizat de Bruno Bettelheim în *The Empty Fortress. Infantile Autism and the Birth of the Self*, The Free Press, New York / Collier-Macmillan Limited, London, 1967, p. 154-232. Cartea studiază în profunzime mecanismele prin care, în lipsa răspunsurilor din afară, copilul mic se retrage într-o personalitate autistă.

⁵⁷ Un bun exemplu pentru gelozia față de un frate nou născut și pentru dorința de răzbunare pe părinți este celebrul episod, analizat de Freud, în care micul Goethe aruncă pe fereastră întreaga veselă a familiei: “Copilul care sparge vesela știe bine că face ceva rău, pentru care va fi muștrat de părinți, și dacă acest lucru nu-l oprește, înseamnă că probabil dă curs unei ranchiuni împotriva părinților; el vrea să fie neascultător.” *Scrisori despre*

pe care muțenia le-o provoacă părinților îi oferă copilului o mică satisfacție pentru frustrarea de a se fi simțit exclus din viața afectivă a familiei. Tăcerea reprezintă un mijloc de a atrage atenția părinților asupra propriei sale persoane, problematice și ireductibile, chiar de a-i șantaja, astfel încât aceștia să nu-l mai ignore în favoarea altcuiva.

Lucian nu este însă pur și simplu un copil nedorit, dimpotrivă, este un copil “întâmpinat oarecum cu dor”. Ceea ce doresc părinții nu e ca pruncul să nu se nască, ci ca el să nu vină pe lume în propriul său nume și, în felul acesta, să îi oblige să o uite pe Lelia, al cărei doliu psihic nu îl făcuseră încă. Pentru a reconstitui traumatismul infantil al viitorului poet trebuie ținut cont de presiunea alienantă exercitată asupra sa de așteptările familiei, precum și de reacția sa la imaginea surorii care îi era suprainpusă. În formula lor genuină, sentimentele lui “Lulu” față de sora uzurpată, și uzurpatoare în același timp, nu puteau fi decât resentimente. Frustrarea provocată de faptul de a se simți ignorat de către mamă se descarcă de obicei în manifestări agresive față de concurent. În cazuri normale, gelozia împotriva unui frate (și în general ura împotriva tuturor factorilor frustranți, cum ar fi mama care îl înțarcă pe copil) este sublimată printr-o acțiune *magică*, o răzbunare *in effigie* (aruncarea unei păpuși pe fereastră, spargerea unor vase, distrugerea unei jucării, decapitarea sau sfârtecarea unui ursuleț, maltratarea unor animale etc.), prin care intrusul este alungat sau ucis în mod fantasmatic⁵⁸. Melanie Klein și D. W. Winnicott au subliniat cât de important este pentru copil ca el să își poată exprima sentimentele de ură, întrucât refularea lor constituie baza pentru o posibilă nevroză, în timp ce conștientizarea permite sublimarea lor. În același timp, la fel de important este ca obiectul distrus în fantasmă să supraviețuiască atacului sadic, deoarece pulsunile destructive sunt întotdeauna însoțite de sentimente de vinovăție. Faptul că mama, pe care

literatură și artă, p. 25.

⁵⁸ “Prin urmare, putem susține că aruncarea veselei era o acțiune simbolică, sau mai bine spus, o acțiune *magică* prin care copilul (Goethe precum și pacientul meu) își exprima energic dorința de a-l îndepărta pe intrus. [...] Noul născut trebuie îndepărtat pe cât posibil prin aruncarea pe fereastră, întrucât pe fereastră a venit. Astfel, întreaga acțiune apare identică cu acea reacție verbală a unui copil, cunoscut mic, față de vestea că barza i-a adus

copilul a atacat-o mușcând-o în accesul său de lăcomie alimentară, sau că fratele, pe care copilul îl alungă sau îl ucide simbolic în accesul său de gelozie, continuă să existe și după agresiunea fantasmată este de natură să liniștească anxietatea provocată de culpabilitate⁵⁹. După izbucnirea de ură, copilul are nevoie să restaureze ființa agresată sau obiectul distrus în imaginație, altfel echilibrul său mental este amenințat⁶⁰.

De aceea, dispariția reală a obiectului atacat în fantasmă provoacă o criză în copil. Aflat încă în faza unei gândiri magice, în care limita dintre imaginație și realitate nu a fost bine stabilită iar dorințele se combină cu o senzație de atotputernicie, el are impresia că distrugerea obiectului se datorează sentimentelor sale de ură, deci că el este vinovat pentru moartea fratelui⁶¹. În cazul Leliei, sentimentul de culpabilitate al întregii familii, și cu atât mai mult al micului Lucian, a fost accentuat de comportamentul ei “angelic”. Fetița a murit fără să condamne și fără să acuze, fără să se plângă sau să se zbată, într-o acceptare senină și

un frățior. «Să-l ia înapoi», a sunat răspunsul său.” *Ibidem*.

⁵⁹ “Ceea ce descriu aici este în fapt formarea treptată în copil a unui anumit simț al responsabilității, care are la bază un sentiment de vinovăție. Elementul exterior esențial pentru aceasta este prezența continuă a mamei sau a unei figuri materne pe întreaga perioadă de timp de care copilul are nevoie pentru a se acomoda cu pulsivitatea sa distructivă. Pulsivitatea distructivă devine tot mai mult o trăsătură constantă în experiența relațiilor de obiect, această fază de dezvoltare durând de la aproximativ șase luni până la doi ani, după care copilul realizează o fuziune mai bună a ideii de a distruge un obiect cu cea de a iubi același obiect. El are nevoie de mamă în tot acest interval datorită capacității ei de a supraviețui [atacurilor sale sadice].” “Este limpede prin urmare cât de important este ca, în toată această perioadă de timp, bebelușul să aibă o mamă care să aibă permanent grijă de el, care să supraviețuiască atacurilor sale și care să devină obiectul sentimentelor sale de tandrețe și de vinovăție și a grijii sale pentru bunăstarea ei. Faptul că ea rămâne permanent o persoană vie în viața bebelușului îi permite acestuia să descopere acel sentiment înăscut de vinovăție care stă la baza dorinței de a aduce reparație, de a recrea și de a dăruia. Iubirea crudă, atacul agresiv, sentimentul de vinovăție, simțul responsabilității, tristețea, dorința de reparație, reconstrucție și dăruire alcătuiesc o secvență naturală; această secvență este experiența esențială a copilăriei timpurii, ce nu se poate realiza decât dacă mama, sau cea care o înlocuiește, este capabilă să treacă împreună cu copilul prin toate aceste faze, făcând posibilă integrarea diferitelor lor elemente.” D. W. Winnicott, *The Child, the Family, and the Outside World*, Penguin Books, 1964, p. 96 și 108-109.

⁶⁰ Iată dialectica acestor sentimente în descrierea Melaniei Klein: “Copilul este totodată foarte gelos pe frații și surorile sale, în măsura în care ei îi sunt rivali la iubirea părinților. Totuși, îi și iubește și astfel se ivesc din nou, în acest context, puternice conflicte între impulsurile agresive și sentimentele de iubire. Acest lucru duce la sentimente de vinovăție și apoi la dorința de a face bine: un amestec de sentimente care au o importantă semnificație nu doar pentru relațiile noastre cu frații și surorile, ci, de vreme ce relațiile cu oamenii în general se modelează după același tipar, și pentru atitudinea noastră socială și pentru sentimentele de iubire, de vinovăție și pentru dorința de a face bine în viața de mai târziu.” “*Op. cit.*”, p. 302-303.

⁶¹ Despre crearea și distrugerea magică a lumii de către copil, vezi D. W. Winnicott: Impresia că prin gândul agresiv pot distruge obiectul urât “este normală la copiii în etapele foarte timpurii ale dezvoltării lor, și ea este complementară cu creația magică. Distrugerea primitivă sau magică a tuturor obiectelor ține de faptul că (pentru copil) obiectul își schimbă condiția de la a fi o parte din «eu» la a fi «non-eu», de la a fi un fenomen subiectiv la a

sfâșietoare. “Lelia credea că nu e voie să scoată un scâncet și răspundea suferinței cu un surâs, pe care l-a dus cu ea și în moarte.” Moartea irațională și nemeritată, atitudinea de făptură nevinovată și neapărată, au creat în jurul ei o aură de *pharmakos* în sens aproape christic, de martir care ispășește pentru păcatele altora. Se știe cât de mare este nevoia de răscumpărare și compensație pe care o provoacă figura victimei inocente. Atât cele două femei, cât și micul Lucian au resimțit în mod inconștient moartea Leliei ca pe o pedeapsă pentru propriile lor greșeli și vinovății pe care le resimțeau față de ea, în faptă sau în intenție, reale sau imagine.

Dorind ca ultimul venit să fie un substitut al fetei moarte, Ana Blaga își compensa și o altă culpabilitate, mai adâncă. Din amintirile Leliei Rugescu reiese că bunica sa Ana trăia o gelozie oedipiană față de fiica mai mare, Letiția, persecutând-o din cauza atenției pe care i-o acorda tatăl, dornic de un partener de discuții intelectuale⁶². Diferența de nivel cultural dintre soții Blaga a marcat căsnicia lui Isidor și a Anei, în ciuda numeroșilor copii, cu o anumită neîmplinire, el căutându-și prilej de evaziune în mici escapade bahice sau chiar erotice, ea rămânând cu o frustrare existențială latentă, manifestată fie printr-o agresivitate surdă (obiceiul de a “drăcui” încontinuu), fie printr-o împietrire aparentă, o răceală ce luase aspectul unui stoicism de factură ancestrală. Complexul de inferioritate intelectuală îi provoca Anei spaima viscerală că nu ar putea să-l rețină lângă ea pe bărbat, că expedițiile în oraș ale acestuia ar ascunde aventuri galante⁶³. Gelozia nemărturisită este cauza atitudinii persecutorii pe care o adoptă față de Letiția atunci când simte că aceasta o “înlocuiește” pe lângă tată: “Atenția arătată de Isidor, pe care [Letiția î]-l admira și-l stima mult, o făcea foarte fericită. De la o vreme însă, privirea piezișă a mamei, purtarea parcă din senin aspră i-a amărât Letiției și această bucurie. Simțea Letiția că mama ei o pismuiește pentru aceste semne de atenție ce-i

fi un fenomen obiectiv”. *Op. cit.*, p. 238.

⁶² Lelia Rugescu, *Cu Lucian Blaga*, Cluj–Napoca, Editura Dacia, 1985, p. 126.

⁶³ “Ar fi îndurat ea evadările idolului, își amintește memorialistul, dacă ar fi avut cel puțin un strop de certitudine consolatoare că bănuielele, ce-i alimentau o formă aproape înfricoșătoare a geloziei, erau simple fapte

acorda tatăl ei”⁶⁴.

Apariția unei a doua fete în familie – micuța Lelia – nu era de natură să liniștească temerile subliminale ale Anei Blaga, care va fi văzut și în a doua fiică o posibilă concurentă. Din cauza aceasta, ea a resimțit moartea fetei ca pe o consecință magică a agresivității latente față de ea, sentiment pus în evidență și de “reproșurile obsesionale” pe care și le aducea pentru vrăjile făcute asupra copilului⁶⁵. Complexul de vinovăție este cel care a provocat nevoia compulsională a mamei de a menține cu orice preț “în viață” imaginea Leliei, inclusiv prin proiecția ei asupra ultimului născut.

O altă formă de restaurare fantasmatică a obiectului pierdut va fi și gestul Letiției de a-și boteza primul copil de sex feminin, Elena, cu diminutivul Lelia. Iar ambivalența acestor relații motivează și afecțiunea aparte pe care Lucian Blaga o va avea întreaga viață față de această nepoată de soră, Lelia (Rugescu). În “Țicluș”, “sora” mai mică pe care i-o dăruiește a doua sa “mamă”, Letiția, el o regăsește pe Lelia, sora mai mare pe care i-o dăruise “prima” sa mamă, Ana Blaga⁶⁶. Culpabilitatea față de Lelia, sora care (involuntar) îl împiedicase să existe, este răscumpărată prin tandrețea față de nepoata de soră, cea de-a doua Lelia.

Identificarea cu sora moartă

de nimic, ale imaginației.”

⁶⁴ Lelia Rugescu, *op. cit.*, p. 134.

⁶⁵ Freud analizează detaliat mecanismul prin care cei care supraviețuiesc unei morți în familie devin “victimele unor îndoieli chinuitoare, cărora le dăm denumirea de «reproșuri obsesionale», întrebându-se dacă nu cumva ei au provocat moartea persoanei iubite, din imprudență sau din neglijență. [...] Aceasta nu înseamnă că persoana îndoliată s-a făcut cu adevărat vinovată de moartea rudei sau că realmente nu s-a îngrijit de soarta ei, cum pretinde reproșul obsesional; cu toate acestea, există în ea ceva, o dorință inconștientă care nu aducea nemulțumirea față de moartea rudei și care, dacă i-ar fi stat în putere s-o facă, i-ar fi pricinuit-o. Împotriva acestei dorințe inconștiente reacționează reproșul acum, după moartea ființei iubite.” *Totem și tabu*, în Sigmund Freud, *Opere*, I, Editura Științifică, București, 1991, p. 70.

⁶⁶ Afecțiunea Leliei Rugescu față de Lucian Blaga este, la rândul ei, bănuită de Dorli Blaga a avea un “substrat psihanalitic”. Astfel, fiica scriitorului susține că o scenă narată de Lelia Rugescu în cartea ei (*op. cit.*, p. 80-82) – aranjatul cărților în biblioteca noii locuințe de la Cluj – este *ein Wunschtraum*, o dorință halucinantă ca adevărată.

Seria de reacții afective trăite de autorul *Hronicului* ar fi așadar următoarea: regretul și atașamentul părinților față de sora dispărută îi provoacă micului Lucian o gelozie fraternă; sentimentul magic că ura sa este cauza morții fetei dă naștere vinovăției și anxietății; iar acestea duc la refularea pornirilor destructive, inavuabile atât față de ceilalți, cât și față de sine. Dar prin aceasta micul Lucian își inhibă în fond înseși pulsunile eului, își refulează dorințele de autoafirmare ca persoană. De aici un puternic sentiment de neîncredere în sine și tendința de autodeprecieri care răzbate încă în amintirile adultului: “Câteva luni mai târziu mă înființam ca să țin locul unei amintiri. Înființarea mea a fost însă o dezamăgire, căci cu masca mea bătrânicioasă nu puteam în nici un fel să suplinesc surâsul unei făpturi de vis”.

Simptomul cel mai evident al refulării impulsurilor agresive de afirmare de sine este muțenia. Micul Lucian tace pentru că, inconștient, el asimilează vorbitul unui atac împotriva Leliei. Orice copil care plânge, gângurește, țipă și mai târziu începe să vorbească o face pentru a atrage atenția asupra sa și a intra în comunicare cu ceilalți. Micul Lucian intuiește însă că, ieșind în față, ar distruge chipul Leliei pe care părinții vor să-l vadă în el; cu alte cuvinte, că și-ar ucide sora pentru a doua oară.

Mai mult, el tace atât pentru a se apăra de propria culpabilitate, cât și pentru a-și proteja mama. Psihanaliza cuplului format de copil și părinte a arătat că, adeseori, durerea nevrotică a mamei se manifestă prin simptomul copilului. Incapabilă de a trăi până la capăt doliul după fetița pierdută, Ana Blaga și-a construit un echilibru nevrotic, în care imaginea Leliei continua să existe proiectată în Lucian. În asemenea situații, “copilul simte confuz că nu are dreptul să-i comunice mamei un anumit mesaj de care ea nici nu vrea să audă. Deghizarea (simptomul) este expresia unui limbaj codat creat de copil pentru interlocutorul său”⁶⁷. Tăcerea băiatului

În I. Oprișan, *op. cit.*, p. 152-154.

⁶⁷ Maud Mannoni, *L'enfant, sa "maladie" et les autres*, Paris, Seuil, 1967, p. 48.

corespunde neacceptării morții fetei de către mamă; ea garantează “neștiința” (refularea) părintelui, în timp ce vorbirea ar forța întoarcerea refumatului și agravarea durerii.

O asemenea ipoteză psihanalitică este confirmată de Blaga însuși, atunci când, într-o primă redacțiune a *Hronicului*, se întreabă: “Tăcerea mea de patru ani nu era oare spaima mea din cealaltă lume – în fața acestei întâmplări [moartea Leliei]?”⁶⁸ În varianta finală, acest extraordinar *insight* va fi camuflat, din pudoare sau din inhibiție, într-un mit alegoric, cel al “poetului mut ca o lebedă”.

“Conspirația tăcerii” din poezia blagiană a fost interpretată de Ștefan Aug. Doinaș într-o cheie metafizică. Criticul explică sentimentul de vinovăție care însoțește vorbirea prin faptul că, la nivel demiurgic, Cuvântul înseamnă creație. Însă “creația e un degradeu al Increatului: este partea lui «căzută» sub condiția devenirii și a morții, pe care o implică orice individuație. [...] Gestul «marelui orb», acela de a se feri să rostească vreun cuvânt, semnifică refuzul Creatorului – conștient de prima determinare pe care a introdus-o în existență rostirea Cuvântului dintâi – de a o constrânge, încă o dată, printr-un nou cuvânt”. La rândul lui, “vorbind, omul dovedește că a fost osândit și că, în același timp, osândește – prin numire – tot ce se află în jurul său. De aici, o adevărată mistică a inacțiunii, o adevărată venerație a tăcerii: căci cuvântul, ca și fapta, limitează și condamnă”⁶⁹.

Totuși, interpretarea mitică este insuficientă, pentru că nu dă o explicație pentru sentimentul mai general anticosmic al lui Blaga, nu lămurește de ce scriitorul resimte creația ca pe o “degradare a increatului” și nu, spre exemplu, ca pe o amplificare, o lărgire, o împlinire a acestuia. Cheia cea mai directă de interpretare a “conspirației tăcerii” rămâne traumatismul biografic. Motivația ei profundă stă în faptul că, proiectându-se pe sine în chipul Demiurgului care are a opta între muțenie și vorbire, poetul reactualizează poziția traumatică

⁶⁸ Apud George Gană, *Din manuscrisele lui Blaga*.

⁶⁹ Ștefan Aug. Doinaș, *Lectura poeziei*, urmată de *Tragic și demonic*, București, Editura Cartea Românească,

din prima sa copilărie. Câtă vreme tace, Lucian *este* Lelia. Atunci când vorbește, el se afirmă pe sine, se naște, și prin aceasta o *omoară* pe Lelia. Experiența primitivă a poetului este aceea că *vorbirea ucide*. Ființele numite sunt aruncate în neființă, iar numele lor sunt mormintele lor: “Domniță, cuvintele noastre-s morminte, nu crezi? / [...] / Sub bolțile-acestea, sub sfintele, / e bine, tu știi, să vorbim mai puțin / și mai rar. Să nu ne jucăm cu mormintele” (*Domnițele*). Atunci când cuvântul apare în lume, ființa numită de el dispare în neant, așa cum afirmarea personalității lui Lucian implică dizolvarea chipului Leliei proiectat în el. Vorbirea poetului este locuită de spectrul surorii moarte: “Dar cuvintele sunt lacrimile celor ce ar fi voit / așa de mult să plângă și n-au putut. / Amare foarte sunt toate cuvintele, / de-aceea – lăsați-mă / să umblu mut printre voi, / și să vă ies în cale cu ochii închiși” (*Către cititori*).

Anticosmismul funciar al lui Lucian Blaga, care se va dezvolta într-o atitudine gnostică față de univers în sistemul filosofic de mai târziu, se hrănește atât din sentimentul copilului că lumea nu îl dorește, cât și din cel al vinovăției de a exista. Pentru copilul nedorit, lumea este neprimitoare și agresivă, ea trebuie înfruntată și cucerită prin gesturi la fel de agresive; spre deosebire de increat, care conjugă neființa cu liniștea și calmul, existența solicită și consumă, este o “mare trecere”. Aceasta este cauza pentru care “starea originală a muțeniei e mai mult decât o experiență, e o legătură cu nenumitul, necreatul, cu nevinovăția”, precum și de ce, “atunci când poetul, în *Hronicul* său, explică acea tăcere infantilă drept o încercare de a prelungi o stare fiziologică echivalentă cu o stare paradisiacă, neștiutoare de bine și de rău, necunoscând suferința, el identifică teama de cuvânt cu teama de a intra în lumea umană, lume a răspunsurilor de dat și a răspunderilor de asumat, a creației, suferinței și morții”⁷⁰.

Aprehensiunile micului Lucian în privința reacției celor din jur la manifestarea sa în lume, teama că vorbirea sa nu este dorită, că ea ar fi reprobata și ridiculizată de ceilalți,

1980, p. 84-85.

⁷⁰ Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 299, respectiv 298.

transpar în motivația pe care copilul o dă tăcerii: “Întrebat de ce n-a vorbit până atunci, el le-a răspuns: «Ca să râdeți voi de mine?»”⁷¹. Situația aceasta va dura până când mama va fi capabilă să-și domine anxietatea față de fetița moartă și să facă doliul ei complet, eliberându-l din condiția de substitut pe băiatul născut ulterior. Micul Lucian se decide să iasă din muțenie doar atunci când Ana Blaga îi dă “permisiunea” s-o facă, când prin cererile ei îi indică indirect că proiecția de imagine a încetat și că de acum înainte el poate să-și asume propria identitate fără să-și mai pericliteze părintele⁷².

Atunci când, în comunicarea afectivă cu ceilalți copilul nu este recunoscut ca persoană aparte, ci este identificat unei persoane dispărute, el este împins spre condiția celui alt, a mortului. Pentru el, viața este însoțită de o stare depresivă, care corespunde doliului pe care îl trăiește mama după ruda moartă (propriul tată sau propria mamă, soțul sau un alt copil). Pentru a îndeplini dorința mamei, copilul tinde să nu mai trăiască, să “moară”, ca să regăsească în acest fel ființa dispărută⁷³. Micul Lucian *tace* ca un mort. Dorința timpurie de

⁷¹ Bazil Gruia, *Blaga inedit – Efigii documentare*, vol. I, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p. 22.

⁷² O psihanalistă lacaniană de copii, cum este Maud Mannoni, ar spune că micul Lucian a fost “prins într-un limbaj parental care îl alienează ca subiect. Acest limbaj parental alienant este unul din aspectele unei simbolizări false la nivelul adultului” (*op. cit.*, p. 122). Or, “atunci când avem de-a face cu copii prinși în dorințele de moarte ale părinților, trebuie întâi rezolvate aceste dorințe. În măsura în care părinții sunt blocați pe planul simbolic, copilul se simte obligat să rămână fixat pentru ei în rolul unui mort viu” (*ibidem*, p. 117). Psihanalista dă exemplul unei fete, Laurence, născută după moartea unui frate, Laurent, a cărei nevroză se datora faptului că se simțea dorită ca moartă de către mama sa. Muțenia nu este decât un răspuns la fantasmăle de moarte ale mamei, al cărei eșec în comunicarea directă cu bebelușul îi provoacă acestuia dificultăți de individualizare. “Schimbul care are loc permanent între mamă și copil încă de la naștere este cel care îi permite bebelușului să se structureze ca persoană. În această comunicare preverbală, mama îi dăruiește permanent copilului sentimentul de a exista; acest «dar» se exprimă prin cuvinte, dar și prin zgomote, sau prin gesturi, printr-un anumit ritm sau pur și simplu printr-o tăcere, o tăcere ce comunică pacea interioară. Comunicarea există în măsura în care gânguritul copilului întâlnește o imagine a adultului care se face oglinda acestor gângureli. Din acest joc reciproc se va naște mai târziu dorința copilului de a vorbi. Atunci când acest schimb cu mama nu are loc, din cauza fantasmelor de moarte ale mamei, copilul intră în acea categorie de oameni care nu vor putea să se configureze ulterior ca ființe umane. Ceva la nivelul identificării nu poate avea loc în el. Copilul rămâne mut. Sau poate să manifeste o anumită formă de alienare sau de întârziere intelectuală” (*ibidem*, p. 206). Ori de câte ori el încearcă să se manifeste ca persoană completă, vie, dorințele inconștiente ale mamei îl împing înapoi, la imaginea fratelui mort, astfel încât singura soluție este suprimarea dorinței, nemanifestarea.

⁷³ Iată o extraordinară analiză condusă de Françoise Dolto în cazul unei fete cu puternice tendințe regresive și o inapetență completă pentru viață: “I-am spus atunci fetei: «Tocmai vorbeam [cu mama ta] despre bunica ta, care a murit cu mult timp înainte ca tu să intri în pântecul lui mama; atunci când tu urma să te naști, mama ta se gândea mult la bunica ta, mama ei [...] Dar tu ai de trăit o viață întreagă înainte de a ajunge să o întâlnești și tu». Îmi spuneam că, pentru această fetiță, viața era însoțită de o permanentă stare depresivă, aflată în rezonanță cu doliul mamei sale și cu grijile prezente ale acesteia, pe care fetița le intuia. Pentru un copil atât de apropiat încă

regresie spre o imagine a corpului de dinaintea nașterii, indusă de identificarea cu Lelia, stă la baza disponibilității de mai târziu a poetului de a cădea în stări de catalepsie ce reproduc imobilitatea și liniștea cadaverică: “Tăcerea mi-este duhul – / și-ncremenit cum stau și pașnic / ca un ascet de piatră, / îmi pare / că sunt o stalactită într-o grotă uriașă” (*Stalactita*). Reificat, mineralizat pe dinăuntru, poetul are impresia că “stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sânge” (*Gorunul*). Sufletul părăsește trupul mortificat, trăirile sunt proiectate în afară, simțurile se dispersează în natură, în plante, în picuri de ploaie: “Tristeți nedeslușite-mi vin, dar toată / durerea / ce-o simt n-o simt în mine, / în inimă, / în piept, / ci-n picurii de ploaie care curg” (*Melancolie*).

În stările de alienare de sine și de lume, poetul asumă identitatea unei ființe moarte. În scrisori, el construiește scenarii pe tema dispariției sale: “În șapte ani se spune că omul se schimbă de tot. Dacă aș fi murit acu șapte ani, ați putea să-mi spălați acum oasele cu vin după obiceiul pământului”⁷⁴. În poezii, el se imaginează în ipostaza unui cadavru incinerat, a cărui urnă de cenușă este purtată de iubită (*Frumoase mâini*), sau a unuia îngropat, care pipăie din când în când pulsul timpului. Scriitorul se retrage în sine ca și cum ar intra într-un sicriu, de unde contemplă cu detașare viața de afară (*Gândurile unui mort*). Micul Lucian are de timpuriu, la moartea unui prieten de joacă, intuiția că starea letală se află în prelungirea imediată a celei vitale: “Mort trebuie să fie ca și viu... Când ești mort, trăiești mai departe și nu știi că ai murit... Noi stăm acu aici, în cerc, și vorbim, dar poate că suntem morți, numai cât nu ne dăm seama”. Moartea este condiția inițială și condiția finală, din care oamenii se nasc și în care se întorc⁷⁵. De aici concluzia că “pe om nu l-a creat nici Dumnezeu, nici

de starea de dinaintea vieții, a muri semnifica poate a pleca în căutarea persoanei care ocupa gândurile mamei sale, persoană care și ea știa să se ocupe de copii. Simțea deci fetița nevoia de «a nu mai trăi» pentru a-și putea regăsi bunica ce încetase să trăiască?” *Séminaire de psychanalyse d’enfants*, II, Paris, Seuil, 1985, p. 211.

⁷⁴ Scrisoare din 1932 către Țicluș (Lelia Rugescu), în Bazil Gruia, *Blaga inedit – Efigii documentare*, p. 37.

⁷⁵ “Înainte de a mă naște, am fost o vecinicie întreagă «nimic». De ce mă tem acum de aceeași «neexistență» cu care am avut o veșnicie – timp – să mă obișnuiesc – și-n care am fost deja?”. *Pietre pentru templul meu*, București, Editura Cartea Românească, 1920, p. 11.

pădurea, nici șesul, nici marea, – ci fiorul morții. Întâiul său gând a fost cel al neființei...”⁷⁶

Sentimentul timpuriu că venirea pe lume te pune în contact intim cu neființa va genera marea temă blagiană a echivalenței dintre încrețit și moarte. “Țara fără de nume”, din “vremea când încă nu eram”, este “copilăria depărtată” (*Liniște între lucruri bătrâne*) în care scriitorul trăia sub identitatea unei făpturi dispărute. Pântecul matern îi apare ca un mormânt (“Mamă, tu ai fost odat’ mormântul meu”, *Din adânc*) în care sunt gestați laolaltă viii și morții. Imaginea de factură rilkeană a vieții în sânul căreia se dezvoltă moartea, a gorunului în care crește sicriul poetului, transpune intuiția primitivă a micului Lucian că ființa i-a fost luată în stăpânire de dublul său mort, că în venele sale curg “stropii de liniște” ai surorii dispărute. În momentele de muțenie cataleptică, poetul se simte locuit de altcineva: “Atâta liniște-i în jur de-mi pare că aud / cum se izbesc de geamuri razele de lună. // În piept / mi s-a trezit un glas străin / și-un cântec cântă-n mine un dor ce nu-i al meu. // Se spune că strămoșii cari au murit fără de vreme, / cu sânge tânăr încă-n vine, / cu patimi mari în sânge, / cu soare viu în patimi, / vin, / vin să-și trăiască mai departe / în noi / viața netrăită” (*Liniște*). Casa părintească este un spațiu în care poetul trăiește în devălmășie cu duhurile celor morți: “Închis în cercul aceleiași vetre / fac schimb de taine cu strămoșii, / norodul spălat de ape subt pietre” (*Biografie*). În miez de noapte, sub lumina funebră a lunii, el este vizitat de o făptură fantomatică, care îi provoacă fiori, “întocmai ca și cum mâni reci / mi s-ar juca în păr cu degete de gheață” (*Fiorul*). Invocat în ritualuri obsesive, ce amintesc de antica *nekya*, spectrul surorii moarte emerge din când în când din ținutul subteran, în poeme cu o atmosferă lugubră: “Semne verzi subt șovăiri solare / ieși, soră, să vezi pe ogor. / Popi negri vestind sub pământuri soarele / cu fluieri greierii umblă / până-n pragul sicriilor / și-acolo mor. // Pe-aici, afară de oraș, și ieri am fost / să iscodim învierile în fața porților. / Îndrăznește, soră, ah, soră, să nu suspini. / Într-o singură zi mugurii și iarba au crescut / repede ca unghiile și părul

⁷⁶ *Genesis*, eseu publicat în *Gândirea*, I, nr. 17/ 1 ianuarie 1921, p. 312.

morților. / Făpturi care-ați fost, unde vă țineți? / Nu le călca, soră, luminile – dediteii vineți”
(*Echinocțiu*).

Criza identității

Suprapunerea cu un frate mort provoacă o gravă criză de identitate. Copilul nu este capabil să-și stabilească reperele identificatorii care să-i permită să-și delimiteze personalitatea. El are impresia că trăiește prin altcineva și că se dezvoltă sub un chip de împrumut. În baza experienței de substituție care i-a modelat prima copilărie, Lucian Blaga va dezvolta mai târziu teoria categoriilor adoptive, și anume eul, sexul și vârsta adoptivă. Prin introducerea unor asemenea categorii în teoria sa psihologică, filosoful statuează, prin generalizare liberă din propria experiență, o anumită indeterminare și mobilitate a personalității umane.

Astfel, eul adoptiv este un “ideal subconștient”, un “alter ego mai profund”, care perfuzează din inconștient comportamentul individului. Există idealuri adoptive colective, cum ar fi figura indianului căpetenie de trib, pentru americani, sau figura haiducului, pentru popoarele balcanice, după cum există idealuri “pur personale”, cum ar fi cel al tânărului voievod, care transpare în poezia lui Eminescu⁷⁷. Și în psihanaliză se vorbește de un “ideal al eului”⁷⁸, de un model căruia eul încearcă să i se conformeze, dar idealul subconștient, așa cum îl definește Blaga, nu are un caracter teleologic, ci unul genetic. El nu este o țintă pe care individul și-o dă drept scop, ci un eu alternativ, ce precede formarea eului individual și îl poate înlocui în anumite condiții, cum ar fi creația. Psihologia contemporană are un termen

⁷⁷ *Spațiul mioritic*, în *Opere*, vol. 9, p. 320-324.

⁷⁸ Vezi Jean Laplanche și J.-B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei*, Sub direcția lui Daniel Lagache, București,

mai potrivit pentru a descrie posibilitatea de glisare între mai multe personalități interioare, cel de personalitate multiplă. Acestei simptomatologii i se subordonează spre exemplu cazurile de “posesie”. Posedatul (și din opera lui Blaga nu vor lipsi asemenea personaje, cum ar fi ciobanul din *Zamolxe* sau Găman din *Meșterul Manole*) este un individ în care eul adoptiv a detronat eul individual și a luat în stăpânire ființa respectivă, transformând-o într-un “zănatic”.

În lăuntrul său, Blaga trebuie că a resimțit mereu, dacă nu amenințarea, atunci cel puțin fascinația unor alter egouri, periculoase dacă sunt scăpate de sub control, dar creatoare dacă sunt ținute în echilibru și lăsate să “personeze” în conștiință. În viața de zi cu zi, scriitorul are impresia că se împarte între diferite ipostaze, diferite *personae* adoptive⁷⁹: “sfântul”, gazetarul și diplomatul, filosoful, propagandistul, poetul. Prieteni și cunoscuți, cum este Ștefana Velisar-Teodoreanu, soția lui Ionel Teodoreanu, vor confirma senzația de metamorfoză continuă pe care o lăsa autorul *Poemelor luminii*, în funcție de ipostaza și de “vârsta” dominantă la momentul respectiv⁸⁰. Dramaturgia va fi spațiul ideal de manifestare a acestor euri alternative, oferindu-le posibilitatea de a se exprima sub chipul unor personaje autonome.

În primii ani de viață, în care mama tindea să-i impună drept ideal imaginea Leliei, micul Lucian a trăit o confuzie la nivelul identității sexuale. “Emoționanta nerăbdare cu care fusese așteptat, scrie Ion Bălu, izvora din ipotetica încredințare a tuturor că va fi... o fetiță,

Editura Humanitas, 1994, p. 180-181.

⁷⁹ Într-o scrisoare din 15 XII 1927, Blaga îi scrie lui Eugen Filotti: “Viața începe să mi se așeze – în câteva ipostaze zilnic: dimineața înainte de a merge la Legație ipostaza de sfânt care hrănește păsările din grădina Kinski, la Legație ipostaza de gazetar și diplomat, după amiază cea de filosof la biblioteca universitară, către seară ipostaza de propagandist la redacții, seara – poet, acasă sau la vre-un teatru. În felul cum aduc în acord aceste ipostaze (cu vre-o trei mai multe decât are Dumnezeu!) am o disciplină de teolog încercat – în duble, triple și cvadruple adevăruri.” În *Lucian Blaga. Corespondența (A-F)*, Ediție îngrijită și comentarii de Mircea Cenușă, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989, p. 296.

⁸⁰ “De câte ori l-am văzut pe Blaga, era altfel. Nici n-am văzut un om care se putea metamorfoza... după cum era vremea afară, după cum era el bine dispus. [...] Avea și alte glasuri, ți-am spus! Alte glasuri, alte priviri... Și nu era un cabotin, nu făcea teatru. Așa era el! Și se schimba nu știu cum după cum ședea. Când ședea în fotoliu și era obosit, se făcea deodată așa de mititel și galben și palid, și cu mâinile acelea slabe și delicate. Ți se părea că l-ai putea lua în brațe, că ai putea să-l duci dincolo, ca pe un copil. Pe urmă, când era bine dispus, deodată vedeai că era înalt, că era drept, că era plin de putere, plin de energie. Altfel se ținea, altfel vorbea, altfel se uita...” În I.

menită să substituie cu înfățișarea ei fizică senzația de pustietate lăsată în urmă prin făptura de vis a celeilalte. La nașterea lui Lucian, întreaga familie nu-și va fi putut reprima dezamăgirea: un alt băiat se alătură celor șapte odrasle anterioare!”⁸¹. Françoise Dolto observă că, în asemenea situații, proiecțiile adulților privind sexul copilului provoacă un “carambolaj” al identității umane a acestuia⁸². Autodeprecierea (“Înființarea mea a fost însă o dezamăgire, căci cu masca mea bătrânicioasă nu puteam în nici un fel să suplinesc surâsul unei făpturi de vis”) prin care autorul *Hronicului* face ecou dezamăgirii familiei trădează faptul că micul Lucian se simțea inconștient culpabil de a se fi născut altfel decât îl doreau părinții. Pentru a proteja fantasma acestora, el se menține cât mai mult într-un stadiu asexuat și nediferențiat. Categoria sexului adoptiv, teoretizată mai târziu în *Geneza metaforei și sensul culturii*⁸³, raționalizează intuiția primitivă a confuziei cu sora moartă.

În mituri, identificarea cu o fată este un rit inițiativ pentru eroi: Tiresias este preschimbat o vreme în femeie, Ahile crește ca fetiță la curtea unui alt rege etc. Jung vede în aceste mituri intuiția obscură a faptului că eroizarea, adică realizarea sinelui, presupune conjuncția dintre eu și *anima*, dintre personalitatea conștientă masculină și personalitatea inconștientă feminină. Dacă uzurparea eului de către *anima* duce la efeminare și nevroză homosexuală, în schimb menținerea lor în echilibru atrage o bună comunicare între conștiință și inconștient. În întreaga sa creație, Lucian Blaga se va menține într-un contact creator cu

Oprișan, *op. cit.*, p. 556.

⁸¹ Ion Bălu, *op. cit.*, p. 8.

⁸² Françoise Dolto prezintă nevroza unei fete care venise pe lume la patru ani după un frate anormal, pe care nu-l văzuse niciodată. “Alexandra nu aflase până atunci în ce consta această anormalitate. Dar i se spusese – lucru pe care de asemenea nu-l știuse – că, atunci când se născuse, mama ei dorise să aibă un băiat. Or, cum ea nu fusese băiat, mama ei căzuse într-o stare de neurastenii. Alexandra își închipuise deci că ea era vinovată de a se fi născut fetiță. [...] Aceasta deoarece mama sa regreta faptul că născuse o fetiță, după un băiat anormal. Ceea ce ne face să înțelegem că boala fetei provenea din faptul că identitatea ei de ființă umană fusese «carambolată», încă de la început, de cuvintele mamei în ceea ce privea sexul ei.” *Séminaire de psychanalyse d'enfants*, p. 38, respectiv 50.

⁸³ “Există o problemă analoagă, tot de psihologie colectivă, și anume aceea a «genului adoptiv». Sunt anume epoci stăpânite de atmosfera «femininului» (rococoul), și epoci străbătute de atmosfera «masculinului» (barocul). Aci e vorba despre genul sau sexul spiritualității unei epoci. Paradoxul e că de obicei creatorii sunt bărbați, dar ei

fantasmele subliminale, pe care le va valorifica în stări de conștiință crepusculare, nocturn-romantice. Ușurința cu care scriitorul face să consteleze poetic imaginile visului și ale reveriei se datorează sensibilității sale “feminine” dezvoltate în prima copilărie.

Capacitatea de scădere voluntară a nivelului mental, sintagmă prin care Pierre Janet definește o stare de cădere a inhibițiilor conștiente, stare în care ar fi fost create miturile și marile opere ale omenirii, se regăsește în conceptul de *personanță*, pe care Blaga îl opune celui freudian de *cenzură*. Dacă pentru întemeietorul psihanalizei inconștientul este separat de conștiință printr-un sistem de cenzuri, pentru Blaga inconștientul nu numai că rezonază și colorează conștiința, dar îi poate impune “întruchipări de sine stătătoare”⁸⁴, prin care se exprimă structurile eului sau eurilor adoptive.

Nesiguranța existențială datorată lipsei reperului de identificare sexuală trebuie că s-a prelungit până după vârsta de trei ani când, în teoria psihanalitică clasică, pruncul intră în așa-numita etapă falică. Este vârsta la care copilul devine capabil să perceapă diferența dintre băieți și fete pe baza prezenței sau absenței organului sexual masculin. O asemenea descoperire a pus probabil bazele pentru o delimitare fermă a imaginii de sine a micului Lucian de imaginea Leliei. Descoperirea penisului, resimțit ca element de superioritate față de fete, i-a permis copilului să-și supracompenseze sentimentele de inferioritate pe care le trăise până atunci față de sora moartă. Acesta trebuie că a fost evenimentul cognitiv care a pregătit emergența viitorului scriitor din starea de confuzie ce avea drept simptom tăcerea sa embrionară.

O amintire oarecum stranie din *Hronic* confirmă ipoteza. Blaga rememorează că primii

par a-și însuși, sub unghiul spiritual, în fiecare epocă un anume «gen adoptiv» colectiv.” *Geneza metaforei și sensul culturii*, p. 346.

⁸⁴ “Pe temeiul celor constatate, atribuim inconștientului o particularitate, pe care vom numi-o «personanță» (de la latinescul *per-sonare*). E vorba aci despre o însușire, grație căreia inconștientul răzbate cu structurile, cu undele și cu conținuturile sale, până sub bolțile conștiinței. Efectele personanței, unele permanente, altele instantanee, sunt incalculabile. De o parte inconștientul colorează și nuanțează necurmat conștiința, de altă parte inconștientul izbutește uneori să se constituie în întruchipări aproape de sine stătătoare, chiar în spațiul propriu al

săi prieteni de joacă erau în exclusivitate fete. Între acestea, Rafira, o fată cu un an mai mare decât el, “mă luase cu jocurile și cu toată ființa ei, în stăpânire, așa de mult că nici nu bănuiam măcar că pasiunea mea era ceva ce nu se cuvenea”. Desigur, atracția pentru Rafira nu este o dragoste precoce, cum se congratulează discret autorul, ci mai degrabă expresia unei identificări cu regnul feminin, în mijlocul căruia micul Lucian se simte în mod spontan ca în propriul său mediu. Prietenia încetează brusc în ziua în care, pentru a-l tachina pe fratele său mai mic, Lionel anunță cu voce tare: ”Mamă, știi c-a murit Rafira!”. “Încercarea avu funestul dar de a mă dezlega de vraja Rafirii, și prietenia se stinse fulgerată!”, observă mirat memorialistul. Glumețul anunț mortuar își datorează surprinzătorul efect faptului că a permis formularea unui mesaj secund, inconștient, pe care copilul și-l aduce în felul acesta sie însuși la cunoștință: “Mamă, știi c-a murit Lelia!”. Rafira fusese în fapt doar purtătorul unei imagini, cea a surorii dispărute. Cu ajutorul involuntar al fratelui, micul Lucian “omoară” în sfârșit, în efigie, chipul Leliei care îl ținuse în stăpânire. Asumând simbolic dispariția fetei-surori, el își recapătă identitatea de băiat, ieșind de sub “vraja” proiecțiilor materne. De acum înainte, el își va descoperi “adevărații prieteni”, și anume grupul de băieți, adică de ființe din același regn cu el.

Dar sechelele prelungitei incertitudini în privința identității sexuale vor rămâne vizibile de-a lungul întregii vieți a poetului. În relațiile cu femeile, Lucian Blaga a fost caracterizat de o exagerare a poziției masculine, ce avea menirea de a-i alina sentimentul de nesiguranță existențială. Prin clamarea unui erotism exacerbat, scriitorul se afirmă pe sine însuși în fața unor situații care amenință să-l înghită, la fel cum în copilărie fusese nevoit să lupte pentru a ieși din palasa unei atotstăpânitoare identități feminine.

Atunci când siguranța dată de imaginea masculină a sinelui este chestionată, acum se întâmplă în perioada când povestea de iubire cu Cornelia intră într-un con de umbră din cauza

familiei acesteia, tânărul Blaga cade pradă unei angoase profunde, în care suferința amoroasă este amplificată de angoasele infantile de incapacitate de afirmare în fața ”femeii”. Fiecare cucerire erotică din viața de mai târziu⁸⁵ înseamnă o învingere a feminității larvare din propriul psihic și o sublimare a energiei astfel eliberate în plan spiritual, în creație. Infidelitățile sale “don-juanești”, în special în perioada din preajma și de după al doilea război mondial, nu sunt doar căutări de noi “muze”; admirația femeilor are rolul de a-i compensa profunda neîncredere în sine pe care i-o provoacă insecuritatea socială, războiul, evoluția politică din anii ’45-’47 și apoi persecuția din partea noului regim⁸⁶.

Mai mult, infidelitățile ar fi, în opinia Melaniei Klein, o modalitate de eliberare de sub dependența de o figură feminină care domină inconștientul bărbatului. De obicei este vorba de figura mamei, pe care “don Juan” ar regăsi-o în persoana fiecărei femei cucerite și de care s-ar elibera prin abandonarea femeii respective⁸⁷. În cazul lui Blaga, figura obsedantă este cea a Leliei. De fiecare dată când problemele sociale îl deprimă, el regresează până la starea de confuzie cu *imagoul* surorii dispărute, ceea ce îi trezește din nou angoasa infantilă a non-existenței. Sub presiunea fantasmei, Cornelia ajunge să fie identificată unei ființe amenințate de neant și care amenință cu neantul, iar iubirea lor să fie resimțită ca o formă sterilizantă de dependență. Aventurile extraconjugale sunt un mijloc prin care scriitorul se rupe din complexul de anxietăți letal-feminine în care recade din cauza somațiilor contingente.

Cornelia Blaga pare să fi intuit că escapadele erotice ale soțului ei nu sunt simple

⁸⁵ “Muzele” care l-au inspirat pe Blaga au fost Domnița Gherghinescu, Coca Rădulescu, Eugenia Mureșanu și Elena Danielo. Vezi amintirile lui Dorli Blaga, precum și documentele citate de I. Opreșan, *op. cit.*, p. 163-166, respectiv 192-194.

⁸⁶ Vezi spre exemplu scrisorile către Domnița Gherghinescu Vania citate de I. Opreșan, *op. cit.*, p. 188-189, 192-193, 197, în care transpare cu limpezime relația dintre stările de deprimare și reconfortul primit de scriitor din partea unei figuri feminine care îl recunoaște și îl ”admiră”.

⁸⁷ “Multiplele forme și manifestări ale infidelității [...] au ca element comun un anumit fenomen: repetata despărțire de o persoană (iubită), despărțire care provine parțial din frica de dependență. Am descoperit că tipicul Don Juan din adâncurile minții sale este hăituit de groaza morții persoanelor iubite, și că această frică ar izbucni și s-ar exprima prin sentimente de depresie și prin mari suferințe dacă el nu și-ar fi dezvoltat această formă de apărare – infidelitatea – împotriva lor.” Melanie Klein, *Iubire, vinovăție, reparație*, p. 313.

infidelități, ci o încercare de regăsire a echilibrului interior, de unde atitudinea ei înțelegător-maternă. Blaga însuși nu conștientizează resorturile comportamentului său și al Corneliei, explicându-l naiv grandilocvent, mitizant, de la nivelul eului narcisic, ca pe o co-participare a soției sale la “demonia insondabilă a creației” ce îl stăpânește. Dar, inconștient, el face conexiunea revelatorie între stările de cădere psihică și scufundare în tăcerea infantilă, și reconfortul adus de afirmările erotice, ce aveau loc cu aprobarea tacită a Corneliei: “Am stat întins pe pat ca un om bolnav toată ziua, și devenii monosilab chiar în schimbul de vederi cu soția mea, care mă cunoștea îndeajuns ca să înțeleagă frământarea prin care treceam [...] Nu o dată, de-a lungul celor douăzeci de ani de conviețuire, modul cum ea înțelegea să se identifice cu destinul și cu opera mea, a luat neașteptate forme, aproape paradoxale, ceea ce putea să facă pe oricine să creadă că ea nu-și prea servea propriile interese. Vreau să spun că ea tolera numai acele prezențe despre care avea sentimentul că îmi *stimulează creația*”⁸⁸.

Problema de identitate personală trăită acut de micul Lucian își pune amprenta asupra întregii personalități de mai târziu a scriitorului. Multe din trăsăturile și atitudinile sale sunt în ultimă instanță ecouri și reacții la traumatismul infantil. Analizând personalitatea lui Goethe, Freud a observat că acela care “a fost preferatul necontestat al mamei păstrează pentru tot restul vieții acel sentiment de învingător, acea încredere în succes care nu rareori atrage după sine succesul. Iar Goethe și-ar fi putut începe istoria vieții sale cu remarca: tăria mea își are rădăcinile în relația mea cu mama”⁸⁹.

Parafrazând, Blaga ar putea spune că relația sa timpurie cu mama a avut drept consecință o mare doză de nesiguranță existențială⁹⁰. Se știe cât de important este, mai ales în

⁸⁸ Lelia Rugescu, care citează această mărturisire, nu atribuie însă atitudinea Corneliei unei înțelegeri empatice de către aceasta a faptului că afirmarea masculinității era pentru bărbatul ei un mecanism de ieșire din stările de depresie, ci dorinței de glorie prin realizările soțului, care ar fi făcut-o să-și încalce inclusiv orgoliul feminin. *Op. cit.*, p. 113.

⁸⁹ Sigmund Freud, *Scrisori despre literatură și artă*, p. 29.

⁹⁰ După amintirile Leliei Rugescu, “neîncrederea în sine” este “fondul psihic determinant” și al altor frați ai lui

cazul gemenilor, ca mama să-l recunoască pe fiecare frate în parte⁹¹. Suprapunerea lor, ca în cazul lui Lucian și al Leliei, creează în mintea copilului o confuzie care îi întârzie individualizarea. Viața ia în ochii săi un aspect amestecat și agresiv, trezindu-i angoase de pierdere și frustrare. Cele mai neașteptate obiecte sau ființe, locurile întunecate sau păsările de curte⁹², devin pretextele unor fobii necontrolate. Lucian Blaga era “plămădit din fel de fel de întâmplări din copilărie, de morbidități”, își amintește fără false rețineri, cu un ochi sigur de medic, una din prietenele sale, Maria Avramescu.

Lipsit de încrederea “biologică” în sine a copilului “învingător”, scriitorul are senzația că ființa îi este permanent amenințată de boală și moarte. El se simte “firav. Un pumn de țărână străvezie”, fiind bântuit de “o îndoială cât privește puterea mea de viață”. Bolile mărunte îi declanșează angoase stăruitoare: “Frecvente gripe și guturaiuri mă slăbiseră într-atât, că mă cuprinseseră o seamă de griji ipohondre, din care, întors la Sebeș în vacanță, m-am străduit toată vara să mă desprind, cu singurul rezultat că recădeam tot mai adânc în mreaja lor”⁹³. Ipohondria își are originea mai puțin în antecedentele tuberculoase ereditare sau în episodul, rămas din fericire fără urmări, de tuberculoză din timpul școlii la Brașov, cât în anxietățile infantile, care nu pot fi liniștite prin diagnostice obiective, ci doar printr-o reconfortare de tip matern. Lelia Rugescu își amintește cum, pentru a calma spaima bolnăvicioasă de tuberculoză a lui Lucian, mama ei, Letiția, obișnuia să bea apă din același pahar cu fratele ei. Gestul avea puterea de a-l reconforta pe viitorul scriitor nu fiindcă ar fi demonstrat absența bacilului, ci pentru că, prin el, Letiția, această a doua mamă, își exprima

Lucian. Letiția, sora cea mai mare, suferea de aceeași nesiguranță existențială cronică, fiind prada ușoară a unor “idei fixe”, a unor fobii ipohondrice (spre exemplu, “frica bolnăvicioasă de turbare”). *Op. cit.*, p. 141.

⁹¹ Vezi, spre exemplu, D. W. Winicott, *op. cit.*, p. 139-141.

⁹² “Întunericul, își amintește Dorin Pavel, văr mai mic al filosofului, îl impresiona în mod deosebit, așa că trecerea prin șura întunecată o făcea strângându-mă de mână. În spatele surii se afla curtea păsărilor unde stăpâneau niște găscani și curcani foarte agresivi, iar eu trebuia să-i gonesc cu bățul din fața lui, ca să poată trece spre grădina cu fructe.” În Bazil Gruia, *Blaga inedit – efigii documentare*, vol. I, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p. 20.

⁹³ Despre ipohondriile lui Blaga, vezi și I. Opreșan, *op. cit.*, p. 26, respectiv 19.

încrederea necondiționată în sănătatea fratelui-copil⁹⁴.

Lipsa viscerală de încredere în sine este cauza melancoliei existențiale a scriitorului. George Gană observă pătrunzător că “melancolia lui s-a confundat la început cu o senzație de deficit vital, de fragilitate a ființei proprii sau că, în orice caz, a fost întreținută de ea”. “Însă melancolia lui Blaga”, notează în continuare criticul, ”este a cuiva care privește lumea cu sentimentul misterului ei și din perspectiva unei sensibilități metafizice, ceea ce are urmări hotărâtoare în dimensionarea acestei stări-fundal și a reacțiilor pe care ea le provoacă. Melancolia devine astfel sentiment tragic al ruperii de lume și deci al neparticipării la existență”, afirmație pe care criticul o exemplifică printr-o frază din *Trilogia valorilor*: “Melancolia e disperarea ființei care nu-și mai simte înrădăcinarea organică în lume”⁹⁵.

Un avatar poetic al melancoliei va fi *dorul* blagian, în care Marin Mincu vede “o aventură existențială și gnoseologică”⁹⁶. Nicolae Manolescu a intuit atitudinea paradoxală a lui Blaga, care își ascunde spaima de a trăi în nostalgia după starea de increat: “Acestui destin poetul i se supune ca unei fatalități; el e silit la tăcere [...] care e tot una cu o respingere a ceea ce s-a născut, a ceea ce există. Dar [...] în refuzul poetului, trăiește și se dă pe față o renunțare dureroasă, suferința de a fi nu exclude, ci implică bucuria de a fi, în nostalgia după «vremea când încă nu eram», se amestecă nostalgia după fericirile pământești. Se întâmplă acest lucru la prima vedere de neînțeles, poetul care refuză viața în numele nevieții se plânge de a nu fi vrednic de viață; poetul care refuză *ceea ce este* ca pe o alterare a purității neființei, e fascinat de ceea ce nu s-a născut, nu ca de o absență, dar tot ca de o prezență. E ca și cum, regretând în naștere pierderea paradisului, poetul ar avea sentimentul că a pierdut nu nimic, nu

⁹⁴ Lelia Rugescu, *op. cit.*, p. 35. Este cunoscut faptul că bebelușii abandonați, crescuți în spital, suferă de o boală numită *hospitalism*, ce se datorează unei neîncrederi organice în sine și se manifestă printr-o slăbiciune generală și o predispoziție la boli.

⁹⁵ George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, p. 20, 22.

⁹⁶ Marin Mincu analizează tema *dorului* în relație de cauză-efect cu ideea de predestinare întru artă. *Critice II*, București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 15-21.

inexistentul, ci viața însăși”⁹⁷.

Încrederea în lume și oameni este condiționată de o comunicare fericită cu mama⁹⁸. Insuficienta autoprețuire în relația cu mama, în schimb, îl face pe copil să se simtă fragil și neapărat. El este mereu temător că oamenii din jur l-ar privi critic și l-ar respinge și, pentru a se proteja, își construiește o “carapace”, o atitudine rece și distantă, în spatele căreia se ascunde nevoia de tandrețe și comunicare. Maria Avramescu intuiește în Lucian Blaga un “ciudat amestec de gingășie, cu închistare și cu apărare în el însuși”: “În fond el era un timid și un delicat și un sfios, dublat de un conștient al valorii lui și a posibilităților lui de talent și intelectuale. Și tot amestecul acesta dădea un personaj foarte straniu. Era foarte țeștos. Avea o anume rigiditate. Dar era o rigiditate care se forța să stea. Așa era de subțire, atât era lung, că aveai impresia că se frânge”⁹⁹. Atitudinea reținută față de necunoscuți, masca distantă și hieratică în situațiile publice, aveau menirea de a contracara eventuala răceală a celor din jur, care i-ar fi confirmat scriitorului suspiciunile față de sine însuși¹⁰⁰.

Afirmarea de sine

⁹⁷ Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 70-71.

⁹⁸ “Dacă copilul reușește să-și stabilească înăuntrul său o mamă binevoitoare și protectoare, această mamă internalizată va dovedi că are o foarte benefică influență de-a lungul întregii vieți a acestuia. [...] Nu vreau să spun că părinții buni «internalizați» vor fi simțiți în mod conștient astfel (chiar și la copilul mic sentimentul de a-i poseda înăuntru este profund inconștient), ei nu sunt simțiți în mod conștient ca fiind acolo ci, mai degrabă, ca fiind, înăuntrul personalității, ceva caracterizat prin bunăvoință și înțelepciune; acest fapt duce la siguranță și încredere în sine însuși și ajută la combaterea și depășirea sentimentelor de frică de a nu avea figuri rele înăuntru și de a nu fi guvernat de propria ură incontrollabilă; și, în plus, duce la încredere în oamenii din lumea din afară, din afara cercului familiei.” Melanie Klein, *op. cit.*, p. 287.

⁹⁹ În I. Opreașan, *op. cit.*, p. 22, respectiv 20.

¹⁰⁰ Iată cum explică Melanie Klein un asemenea comportament: “De pildă, unii oameni suferă spontan că nu sunt apreciați chiar de către persoane de care nu se sinchiesc prea mult; motivul este acela că în inconștient ei se simt nevrednici de a fi luați în seamă, iar o atitudine rece față de ei le confirmă suspiciunea despre această nevrednicie. [...] Motivul pentru care unii oameni au o atât de puternică nevoie de laude și de aprobarea generală stă în nevoia lor de a li se dovedi că sunt demni de a fi iubiți”. *Op. cit.*, p. 301.

Pentru a(-și) demonstra că este demn de a fi iubit, că își merită locul în lume și nu este un simplu uzurpator al altcuiva, micul Lucian va adopta o atitudine curajoasă, ce i-a modelat destinul și a fost în fond mobilul existenței sale creatoare. În fața indiferenței sau a respingerii, el nu renunță necondiționat și nu se retrage imediat în carapace, ci încearcă să se autoafirme în ciuda obstacolelor. De-a lungul biografiei sale pot fi depistate mai multe asemenea momente în care viitorul scriitor răspunde adversității, după o stare de depresie inițială, printr-o luptă tenace, ce reiterează gestul inițial al copilului care, în loc să se izoleze în autism, găsește puterea de a-și “forța” părinți și lumea să-i recunoască individualitatea. Destinul lui Blaga stă sub semnul voinței “existențialiste” de a crea semnificația ce lipsește vieții: ”După ce descoperim că viața n-are nici un înțeles, nu ne rămâne altceva de făcut decât... să-i *dăm* un înțeles!”¹⁰¹

O astfel de confruntare are loc la intrarea la școala germană din Sebeș, unde micul Lucian, așezat de fratele său mai mare, Longin, în banca din față, a premianților, și trimis de profesor în ultima bancă, începe să învețe cu tenacitate pentru a reocupa banca întâia¹⁰². Obstacolul principal îl constituie noua limbă, germana, pe care românii trebuiau să o deprindă rapid în primele clase. “Nu era ușor. Dar pentru început ni se acorda un avantaj: noi, românii, nu eram obligați să vorbim. Am pus totuși gând să iau concurența cu toată clasa. Îmi potriveam urechea la sunetul nou, făcând ore de-a rândul deprinderi de citit, cu glas tare, acasă.” Tăcând și ascultând limba celorlalți, vorbită în jurul său, Lucian reiterează scenariul inițial, al copilului care învață “din afară” limba familiei, în care ezită și totuși aspiră să se integreze.

¹⁰¹ *Pietre pentru templul meu*, p. 6.

¹⁰² “Umilința trăită în acele clipe a declanșat un incipient proces compensator, cu directă incidență asupra personalității sale. Intrarea în acest prim câmp de exigențe atitudinale coincide cu incipienta cristalizare a conștiinței de sine. Lucian descoperea sentimentul demnității și al propriei valori. Mediul competitiv și atmosfera tensională ce impuneau niveluri înalte de performanță au constituit pentru elevul Blaga un puternic stimulent.” Ion Bălu, *op. cit.*, p. 64.

Situația se repetă la Liceul din Brașov, unde, într-un mediu resimțit la început ca străin și amenințător, elevul Blaga devine în scurt timp o mică celebritate¹⁰³ datorită faptului că are “pe câțiva în jurul meu, care cred în mine”¹⁰⁴. Momentul crucial va fi cel în care, simțindu-se disprețuit și respins de rudele Corneliiei, tânărul Blaga va găsi puterea de a ieși din starea de depresie și de a începe să lupte pentru a deveni demn de aristocrata familie Brediceanu¹⁰⁵. Cariera diplomatică se datorează, în parte, nevoii scriitorului de a-și compensa nesiguranța în sine însuși; de aici și profunzimea stărilor sale de deprimare în fața eșecurilor universitare sau politice.

Dar calea regală de compensare a fragilității va fi creația¹⁰⁶. Scrisul, conceput ca o modalitate de motivare existențială, va oferi soluția pentru criza de identitate a tânărului Lucian. După Sebeșul școlii primare și după Brașovul anilor de liceu, un al treilea oraș, mult mai mare de astă dată, îl va provoca și îi va cataliza o rezolvare: Viena studenției. În analiza lui Jacques Le Rider, Viena începutului de secol a fost spațiul cultural unde au izbucnit cel mai acut crizele identității moderne¹⁰⁷. Blaga se regăsea în atmosfera vieneză la un nivel

¹⁰³ “Autoconstrângerea și disciplina cu care se familiarizase la școala germană din Sebeș fuzionează la liceul din Brașov cu un ansamblu motivațional complex. Din primele zile, factorul declanșator al eforturilor intelectuale l-a constituit un impuls afectiv: dorința de a obține o bursă, de a-și scuti părinții de cheltuieli suplimentare. [...] Întâlnim în *Hronic...* numeroase secvențe ce atestă că elevul Lucian Blaga năzuia să-și demonstreze și să-și reliefeze pregnant valoarea.” *Ibidem*, p. 77.

¹⁰⁴ Bazil Gruia, *Blaga inedit – Efigii documentare*, vol. I, p. 55.

¹⁰⁵ “Am rămas toți cu impresia, narează Lelia Rugescu, că, dacă s-a înhamat la o treabă care nu-i stătea în fire, a făcut-o de dragul Corneliiei, pentru a-i satisface aspirațiile, care, conform tradiției din sânul familiei ei, tindeau spre diplomație. O fi făcut-o probabil și pentru a dovedi familiei ei că acel «nimenea» (cum fusese privit la început) se poate descurca și fără sprijinul lor.” *Op. cit.*, p. 61.

¹⁰⁶ George Gană a analizat pe larg concepția lui Blaga referitoare la finalitatea culturii, punând creația în legătură cu sentimentul de precaritate a vieții, în special cu insecuritatea provocată de primul război mondial: “În împrejurarea aceasta, a războiului, sentimentul fragilității vieții s-a adâncit și s-a fixat, însoțit de o spaimă acută de moarte și de reacția la ea, adică de aderarea febrilă la existență, de cultul vieții și de elogiul creației. Blaga a păstrat de atunci (nu neapărat în chip conștient) un fel de teamă de istorie, o neîncredere și o dorință de a o eluda (ideile lui despre «boicotul istoriei» și despre «permanența preistoriei» vin și de aici), dar și o sensibilitate la istorie, mai exact, la tendințele și fenomenele prin care istoria amenință omul, viața. Tristețea ce străbate poezia lui Blaga este una existențială, e adică un anume sentiment al existenței, care, dacă-și are temeiul în «melancolia» poetului, e întreținut de neliniștea și nesiguranța cauzate de istoria imediată”. *Op. cit.*, p. 54-55, precum și 24-25, 134-135.

¹⁰⁷ Într-o profundă carte de istorie a mentalităților, Jacques Le Rider analizează o serie de teme privind “descompunerea și reconstrucția identității” în cultura vieneză de la începutul secolului, cum sunt individualismul

aproape visceral, sistemele iraționaliste ale lui Schopenhauer și Nietzsche, psihanaliza lui Freud, Jügendstilul și expresionismul permițându-i, dacă nu să rezolve, măcar să formuleze mecanismele crizei identității masculine. Fără să-și dea seama de aceasta, viitorul poet descoperea că problema sa existențială personală se încadrează într-o criză de paradigmă mult mai largă, legată de constelarea arhetipului feminin și de declinul mentalității patriarhale. Formația vieneză a lui Blaga nu este doar o chestiune de accident biografic, ci una de afinitate electivă, mesajul subliminal vehiculat atât de arta cât și de filosofia din capitala imperială fiind asimilat și procesat de scriitorul român cu frenezia unei autodescoperiri.

Blaga cade așadar în mod natural sub zodia expresionismului. Nu temele și nu tehnica “noului stil” îl captivează în primul rând, ci pur și simplu ideea unei arte deschise spre abisalitate, capabilă să surprindă resorturile inconștiente și cosmice ale creatorului. Printr-o asemenea poezie conectată direct la problema sa ființială, Lucian Blaga are impresia că în sfârșit își poate oferi singur întemeierea propriei existențe, că a găsit activitatea prin care să-și motiveze locul pe care îl ocupă în lume. După Nicolae Manolescu, arta îi oferă lui Blaga o alternativă la atracția neființei, prin creație scriitorul învingând forța care îl respinge afară din lume și afirmându-și propria identitate¹⁰⁸. “Cei mai mulți oameni, susține Blaga într-un aforism din ciclul *Din duhul eresului*, se trezesc la un moment dat cu sentimentul că «există»; acest sentiment este pentru cei mai mulți suficient să le comunice și sentimentul sănătos că au un drept la existență, sau chiar toate drepturile. Sentimentul meu, în această privință a fost, din păcate cu totul altul. Încă din adolescență am fost purtat de sentimentul că «exist», dar că

și solitudinea, depersonalizarea și nervozitatea, “omul fără însușir”, narcisismul, nostalgia femininului, abdicarea bărbaților și feminismul, complexul de castrare etc. *Modernitatea vieneză și crizele identității*, Traducere de Magda Jeanrenaud (după ediția a II-a, revăzută și adăugită), Iași, Editura Universității “Al. I. Cuza”, 1995.

¹⁰⁸ “Este vorba de o altă înțelegere a creației ca manifestare esențială a omului: creația îi apăsă poetului înainte ca o forță pasivă, ca o negație. Nașterea echivala cu sfârșitul, poetul prefera cuvintelor tăcerea: el suferea de nostalgia unei lumi ideale, inexistente, a unei absențe, nu a unei prezențe. Când omul nu mai este negat de universul care-l înconjoară și-i poate imprima chipul lui, creația devine o forță pozitivă. Omul își afirmă valorile lui și, înainte de toate, viața. Necreatul, moartea, legile nepăsătoare ale cosmosului, inerția materiei încetează a mai fi pentru poet niște obsesii”. *Op. cit.*, p. 73-74.

numai «creația» îmi poate da și un drept la existență. De aici o anume timiditate, o anume tăcere, o anume tristețe metafizică de-a lungul vârstelor mele.”¹⁰⁹ Conceptul de “existență creatoare” dezvoltă în registru mitico-filosofic fantasma restauratoare prin care Lucian Blaga își combate spaima depresivă și “tristețea metafizică” de a fi un copil nedorit. Personalitatea de poet, de filosof, de dramaturg, de creator în general, își are originile în nevoia primitivă de a fi iubit, prețuit și admirat. Ea îi redă copilului ascuns în omul matur încrederea că ființa sa este dorită în lume.

Ipostaza de creator a fost investită cu un sentiment de atotputernicie magică, având o funcție de supracompensare. Pentru a combate sentimentele de inferioritate, copilul, și apoi omul matur, își construiește un “eu grandios”, o imagine de sine îmbogățită. În amintirile sale, memorialistul se proiectează într-o lumină mitică, învăluindu-se într-o aură de erou de basm, care dă tonul grandilocvent și vanitos, de *Bildungsroman* fabulos, al *Hronicului*. Eul grandios stă la baza atitudinii luciferice a filosofului în fața divinității (sub imaginea lui Dumnezeu fiind de recunoscut chipul patern), manifestată încă din copilărie. Tase Demian rememorează în acest sens: “Îmi spunea odată Lulu că la Lancrăm, pe când era copil, dacă mergea duminica la biserică intra direct în altar, unde nu era voie să intre decât preotul. Fiind întrebat de alți copii cum de are această îndrăzneală, el le-a răspuns pur și simplu: «Fiindcă eu am legătură cu Dumnezeu, chiar eu pot fi Dumnezeu!»”¹¹⁰.

Din investirea grandioasă a eului creator derivă sensibilitatea exacerbată a lui Blaga, resimțită adesea de către cei din jur ca vanitate, la tot ceea ce privește opera și statutul său de scriitor. Spaima sa maniacală că ar putea să-și piardă manuscrisele (Aurel și Maria Avramescu își amintesc de îndemnul compulsiv al prietenului lor: “Nu cumva să vă pierdeți manuscrisele!”; “Să nu vă pierdeți, băieți, manuscrisele!”; “Tot ce scrieți să păstrați ca ochii

¹⁰⁹ *Elanul insulei*, p. 177. “Personal, scrie Blaga, mă simt o «existență creatoare». Toată filosofia mea este un sprijin teoretic pe care-l dau acestui fel de existență”. *Ibidem*, p. 203.

din cap, că nu mai puteți reface”¹¹¹) ascunde teama de delegitimare existențială. Afirmția invers simetrică (“Manuscrisele nu ard”), formulată de Mihail Bulgakov, trădează o convingere contrară, o credință aproape mistică în consistența ontologică a operei și în legitimitatea existențială a creatorului.

Bunăvoința, interesul și laudele publicului și ale criticilor calmează susceptibilitățile profunde ale lui Blaga în privința propriei valori, de aceea el îi stimulează discret și are chiar tendința de a-i manipula pe admiratori¹¹². În același timp, criticile sunt resimțite ca niște atacuri la adresa ființei sale intime, căpătând rezonanțe apocaliptice. Nesiguranței de sine i se datorează iritabilitatea și duritatea explozivă, neașteptată pentru cunoscuți, cu care autorul *Trilogiilor* reacționează prin pamflete sau scrisori la criticile lui I. Brucăr, C. Rădulescu-Motru, D. Stăniloae, N. Iorga sau Gh. Bogdan-Duică¹¹³. În sfârșit, investirea operei cu funcția de garant existențial generează și vanitatea narcisică cu care Lucian Blaga vorbește despre “daimonia” creatoare, precum și egoismul ingenuu pe care îl arborează față de ceilalți¹¹⁴, într-un cuvânt, convingerea că prin creație și-a supramotivat existența.

Impulsul original al creației lui Blaga este acela de a-i demonstra mamei că merită să fi fost adus pe lume. La fiecare apariție editorială sau premieră teatrală, fiul ține să se asigure că familia și în primul rând mama sunt la curent cu “isprava” sa. La premiera *Meșterului Manole*, el îi scrie lui Lionel: “Păcat mai ales că Mama nu a putut să vadă la bătrânețe că n-a trăit

¹¹⁰ În Bazil Gruia, *Blaga inedit – Efigii documentare*, vol. I, p.81.

¹¹¹ În I. Oprișan, *op. cit.*, p. 23. Argumentele biografice pe care le aduce I. Oprișan (p. 33-35) pentru a explica teama lui Blaga (pierderea sau distrugerea unor texte în unic exemplar) nu infirmă ipoteza angoasei subliminare legate de ideea în sine de pierdere.

¹¹² Vezi îndemnurile acoperite și “tandre”, asemeni unui ritual de seducție, prin care Blaga îl încurajează pe Vasile Băncile să-și dezvolte conferința într-un studiu și apoi într-o carte. Cf. mărturiile epistolare reunite de I. Oprișan, *op. cit.*, p. 101-103.

¹¹³ Vezi corozivele pamflete “Hazel țărănesc al imperialului Dan Botta”, “De la Grama la tipul Grama”, “Săpunul filosofic”, “Automatul doctrinelor”, reunite în *Ceasornicul de nisip*, Ediție îngrijită, prefată și bibliografie de Mircea Popa, Cluj, Editura Dacia, 1973.

¹¹⁴ “Recompensele mele pentru toată familia, îi scrie el Leliei Rugescu în urma unei neînțelegeri cu mama acesteia, Letiția, nu se pot însă pune pe cântar. Fiindcă cea mai mare recompensă pentru familie trebuie să fie faptul că *exist*. Că exist cu tot ce-am făcut și voi mai face în viața asta, care numai ușoară nu mi-a fost!”. În Lelia

degeaba pe lumea asta, în care a avut parte de atâtea năcazuri. Dar să dea D-zeu să mai trăiască să mai vadă și alte isprăvuri”, iar la apariția *Cunoașterii luciferice*: “Noua carte cred că o să impresioneze și mai mult. Spune-i Mamei că poate să fie tare mândră de mine și că mă voi sili și în viitor să n-o fac de rușine”¹¹⁵. Winnicott arată că bebelușul care s-a bucurat din plin de tandrețea și de iubirea maternă poate ulterior să se desprindă mult mai ușor de mamă. Dacă el rămâne însă și la maturitate dependent de ea, aceasta se datorează unei lipse care se cere în continuare acoperită. Aparent paradoxal, o anumită răceală a părintelui îl face pe copil să îl iubească cu un fel de disperare și spaimă. Prin operele sale, Lucian Blaga simte încă nevoia să câștige aprecierea și încurajarea mamei, de care nu a fost niciodată pe deplin asigurat.

Rugescu, *op. cit.*, p. 78.

¹¹⁵ Bazil Gruia, *Blaga inedit – Efigii documentare*, p. 113, respectiv 117.

Copilăria magică

Participarea mistică

Tăcerea prelungită a micului Lucian este expresia stării de indeterminare în care l-a menținut proiecția asupra sa a imaginii surorii moarte. Copilul pe care mama nu îl distinge ca persoană are dificultăți în formarea identității. Psihologia analitică a arătat că emergența eului din sine are loc pe același tipar cu separarea copilului de mamă¹¹⁶. Dacă mama nu încurajează acest proces, copilul rămâne într-o poziție confuză, în care nu poate delimita între realitatea internă și cea externă, între adevăr și fantasmă, între bărbătesc și femeiesc, între bine și rău.

Urmărind figurile spațiului matricial-securizant din poezia lui Blaga, Ion Pop a analizat “fixația față de mamă” a poetului cu ajutorul conceptului de “spațiu intermediar” (sau potențial) elaborat de Winnicott¹¹⁷. Nostalgia blagiană a originilor trimite la acel *continuum* mental în care copilul percepe lumea prin imaginile pe care i le intermediază mama sa. “Impulsul inconștient [care] tinde să perpetueze ipostaza simili-embrionară a eului”, identificat de critic la autorul *Hronicului*, nu vizează prin urmare “paradisul” prenatal, ci

¹¹⁶ După unii psihologi analitici, cum ar fi Neumann, mama acționează ca o oglindă a sinelui copilului ei, iar “imaginea pe care copilul o dezvoltă asupra relației sale cu mama stă la baza atitudinii sale ulterioare față de sine și față de inconștient în general”. Vezi A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *Dicționar critic al psihologiei analitice jungiene*, Traducere de Corin Braga, Binghamton & Cluj, Editura S. Freud, 1995, p. 170-171. După Freud și alți psihanaliști, cum ar fi Sandor Radó, imaginea mamei stă la baza formării nu a sinelui, ci a supraeului; toți sunt însă de acord că starea de indiferențiere sau de confuzie a eului cu celelalte instanțe psihice (sine, supraeu) “reprezintă repetiția intrapsihică fidelă a experienței acelei fuzionări cu mama, care are loc în timpul suptului la sânul ei”. Melanie Klein, *op. cit.*, p. 276.

¹¹⁷ În această etapă, mama joacă un rol esențial în punerea în relație a realității dinăuntru și a realității din afară,

starea de fuzionare cu mama specifică primelor luni și, în cazul lui Blaga, primilor ani de viață.

Cu cât starea de dependență, în care copilul are nevoie de medierea mamei pentru a-și procesa senzațiile, sentimentele, dorințele, frustrările, se prelungește, cu atât ea tinde să se dezvolte într-o structură autonomă. Un timp mult mai îndelungat decât alți copii, micul Lucian a trăit în această condiție frustrantă și comod-securizantă totodată. Pe baza experienței personale, scriitorul va dezvolta mai târziu teoria unei viziuni despre lume de natură specific infantilă, ireductibilă la viziunea matură¹¹⁸. În *Trilogia culturii*, copilăria și maturitatea sunt concepute ca două “vârste adoptive” distincte, care își pun amprenta asupra unei culturi indiferent de vârsta biologică a creatorilor. “Vârstele pot să fie privite din două puncte de vedere: ca faze, ca simple etape, fără de axă proprie și cu limite curgătoare, dar și ca structuri autonome, ca două focare, care-și afirmă neatârnrarea. «Copilăria», privită ca etapă, este desigur numai o pregătire în vederea maturității, o fază provizorie; «maturitatea» este și ea, ca etapă, doar o deltă, în care se varsă copilăria. Ca realizare autonomă însă copilăria își are *structurile ei unice, incomparabile*, mulțumită cărora ea încetează de fapt de a mai fi o simplă fază provizorie. Ea e un ținut îngrădit, o durată autarhică cu centrul în sine însăși, bucurându-se de o deplină suveranitate în hotarele ei.”

Configurația mentală a copilăriei alcătuiește o *prismă* vizionară, dispunând de un set propriu de categorii stilistice: “Copilăria ca structură e imaginativă, pasiv deschisă destinului, spontană, naiv cosmocentrică, de o fulguranță sensibilitate metafizică, improvizatoare de

în transformarea obiectelor externe în obiecte interne. Ion Pop, *op. cit.*, p. 222-232.

¹¹⁸ Ion Frunzetti a pus în legătură ideea blagiană de vârstă adoptivă a copilăriei cu conceptul lui Konrad Lorentz de *neotenie*, prin care se înțelege “persistența formelor infantile ale imaginației, – puterea, prelungită dincolo de limitele copilăriei, de a evada, de a fugi de dresaj, de a scăpa de specializarea instinctelor, păstrând [...] curiozitatea vie, deschiderea spre lume, nespecializarea, spiritul nomad, boemia, *anentropia*, cu un cuvânt. Caracteristicile acestea sunt ale temperamentului artistic. La maturitatea unora dintre inși dotați cu fantezie creatoare, se constată asemenea retransări în formele de existență infantile, prelungiri târzii ale neoteniei”. “Leo Frobenius în filosofia culturii și a istoriei”, în Leo Frobenius, *Cultura Africii. Prolegomena la o teorie a configurării istorice*, Traducere de Ion Roman, Studiu introductiv de Ion Frunzetti, București, Editura Meridiane, 1982, p. XLVI-XLVII.

jocuri, fără simțul perenității”¹¹⁹. Matricea categorială a copilăriei inventariată de Blaga raționalizează filosofic intuițiile primordiale ale scriitorului. Copilăria este “vârsta sensibilității metafizice prin excelență”¹²⁰, adică vârsta deschiderii către Totul nedespicat al existenței. Copilul operează cu “totalități nediferențiate”, în timp ce omul matur excelează printr-un simț al diferențierii și al specializării. În lipsa distincției între eu și non-eu, între gând și faptă, copilul se simte un “mic demiurg”, care recreează în jocurile sale întreaga lume. “Suprema rodnică naivitate” a copilului constituie modul acestuia de a descoperi și asimila universul înconjurător, de a-i da viață interioară¹²¹.

Vârstele adoptive ale copilăriei, respectiv maturității, stau la baza celebrei distincții făcute de Blaga între culturile minore și cele majore. În dezvoltarea teoretică din primul capitol al *Genezei metaforei*, filosoful român este vizibil influențat de *Zeitgeist*-ul epocii sale, care conjuga evoluția ontogenetică a ființei umane cu evoluția ei filogenetică. Acest paralelism a stat la baza mării ecuații metodologice care, încă de la Giambattista Vico, a dominat antropologia până la jumătatea secolului nostru: cultură primitivă = copilărie = gândire mitico-magică¹²². Wilhelm Wundt, autoritate incontestabilă în psihologia sfârșitului de secol în mediul căreia s-a format autorul *Trilogiei culturii*, regăsea aceleași mecanisme ale

¹¹⁹ *Geneza metaforei și sensul culturii*, p. 337, 344.

¹²⁰ *Elogiul satului românesc*, în *Isvoade*, p. 35.

¹²¹ Considerațiile lui Blaga sunt în bună concordanță cu observațiile psihologiei infantile: “Trebuie să admitem”, scrie D.W. Winnicott, ”că lumea trebuie creată din nou de către fiecare copil. Lumea așa cum este în ea însăși nu are nici un înțeles pentru noua ființă umană pe cale de a se dezvolta dacă nu este creată pe măsură ce este descoperită.” *The Child, the Family, and the Outside World*, Penguin Books, Middlesex, England, 1964, p. 169.

¹²² Părinte (îndepărtat) al acestei abordări antropologice, Vico a distins în evoluția omenirii două modalități de cunoaștere, una poetică, “fantastică”, ținând de primele două vârste (divină și eroică), și alta rațională “reală”, ținând de a treia vârstă (umană). Manifestare de sine stătătoare a spiritului uman, “înțelepciunea poetică” a primitivilor se exprimă prin mituri, care alcătuiesc o “metafizică întemeiată pe sentiment și imaginație”. Asemeni unor copii ai umanității, primii poeți teologi au închipuit primele mituri divine: “Și aici se arată un important principiu relativ la lucrurile omenești, care confirmă originea poeziei, descoperită de noi: întrucât cei dintâi oameni ai păgânătății au fost tot atât de simpli și naivi ca niște copii, iar aceștia, prin firea lor, spun numai adevărul, cele dintâi povești ale lor nu puteau să închipuie nimic fals; de aceea, așa cum le-am definit mai sus, ele au trebuit să fie povești adevărate”, adică mituri. *Principiile unei științe noi cu privire la natura comună a națiunilor*, precedată de o *Autobiografie*, Studiu introductiv, traducere și indici de Nina Façon, București, Editura Univers, 1972, p. 231, 233 și 247.

reprezentării atât la copii cât și la sălbatici¹²³. Pe aceste baze, numeroși etnologi și antropologi, începând cu Edward B. Tylor, au tratat cultura primitivă ca pe o copilărie a omenirii¹²⁴. Leo Frobenius, spre exemplu, susține că geniul unei culturi (*paideuma*) se dezvoltă în etape, a copilăriei, a tinereții, a bărbăției și a decrepitudinii, demonismul infantil caracterizându-i în egală măsură pe oamenii primitivi, pe copii și pe creatorii de geniu¹²⁵, iar Oswald Spengler cercetează culturile ca pe niște organisme care trec succesiv prin vârstele copilăriei, maturității și bătrâneții¹²⁶.

Această poziție va fi corectată de către Lucien Lévy-Bruhl, după care cultura inferioară (primitivă) și cea superioară (occidentală) nu sunt expresiile unei mentalități infantile în contrast cu o mentalitate adultă, ci două configurații mentale autonome, care funcționează prin ele însele¹²⁷. Atunci când critică la rândul său abordările morfologice, susținând că vârsta unei culturi nu ține de evoluția biologică a acestei culturi (concepută ca un organism de sine stătător), ci de vârsta psihologică adoptivă a creatorilor și a colectivității¹²⁸, Lucian Blaga reia și adaptează la propriul sistem demonstrația antropologului francez.

Transpunere în spațiul românesc a ecuației lui Lévy-Bruhl, binomul cultură minoră / cultură majoră utilizat de Blaga conjugă copilăria (ca vârstă adoptivă) cu creația populară, cu

¹²³ Wilhelm Wundt, *Éléments de Psychologie Physiologique*, Traduit de l'allemand par le Dr. Elie Rouvier, Paris, Félix Alcan, 1886, Tome Second, p. 244-245.

¹²⁴ "Mitul [...] aparține stării primordiale a spiritului uman, asemănătoare stării copilului. [...] cu cât comparăm mai în adâncime imaginația mitică a diferitelor națiuni, cu scopul de a discerne ideile comune, cu atât suntem siliți să admitem că, în copilărie, ne aflăm la liziera țării miturilor. În mitologie, copilul este cu siguranță tatăl omului matur. Și dacă, în concepțiile stranie și legendele grosolane ale triburilor necivilizate regăsim mitologia în formele ei cele mai marcate și cele mai rudimentare, aceasta ne obligă să considerăm că sălbaticul reprezintă copilăria umanității." Edward B. Tylor, *La civilisation primitive*, Traduit de l'anglais par Mme Pauline Brunet, Paris, C. Reinwald et C^e, Libraires-Éditeurs, 1876, p. 325.

¹²⁵ Leo Frobenius, *Paideuma. Schiță a unei filosofii a culturii (Aspecte ale culturii și civilizației africane)*, Traducere de Ion Roman, București, Editura Meridiane, 1985, p. 103.

¹²⁶ "Culturile sunt niște organisme. Istoria universală este biografia lor generală. Morfologic privind lucrurile, istoria gigantică a culturii chineze sau antice este pandantul exact al istoriei la scară redusă a omului în particular, a unui animal, a unui arbore ori a unei flori." Oswald Spengler, *Declinul Occidentului. Schiță de morfologie a istoriei*, Craiova, Editura BELADI, 1996, p. 155.

¹²⁷ L. Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1922, p. 27-28.

civilizația rurală, cu satul, iar maturitatea cu creația cultă, cu civilizația citadină, cu orașul. Criticabil din punct de vedere etnografic¹²⁹, demersul își are originea în experiența originală a scriitorului, pentru care “copilăria și satul se întregesc reciproc alcătuind un întreg inseparabil. S-ar putea vorbi chiar despre o simbioză între copilărie și sat, o simbioză, datorită căreia, fiecare din părți se alege cu un câștig. Căci, pe cât de adevărat e că mediul cel mai potrivit și cel mai fecund al copilăriei e satul, pe atât de adevărat e că și satul la rândul lui își găsește suprema înflorire în sufletul copilului”¹³⁰.

Autorul *Spațiului mioritic* valorizează satul prin “prisma” percepției infantile feerice. “Satul trăiește în mine într-un fel mai palpitant, ca experiență vie”¹³¹, mărturisește scriitorul. Prin această conjuncție, Blaga transferă categoriile copilăriei, înțeleasă ca o configurație creatoare, în matricea stilistică a satului. Valorile prin care el definește subconștientul etnic al românilor în *Orizont și stil* și în *Spațiul mioritic* își au originea în experiențele cognitive ale primilor săi ani de viață. Blaga recunoaște de altfel el însuși că practică o metodă empatetică de cercetare a satului, și nu una etnografică sau sociologică: “nu m-am ocupat deloc cu folclorul, mărturisește el într-o scrisoare către Petre Drăghici. Asemănările dintre acesta și creațiile mele sunt – pe temei de înrudire inconștientă [s.m.]”¹³².

¹²⁸ *Geneza metaforei și sensul culturii*, p. 336-337.

¹²⁹ Dintr-o perspectivă sociologică, Henri H. Stahl critică hotărâtor premisa demersului “etnografic” al lui Blaga, bazat nu pe o cercetare științifică, ci pe amintirile scriitorului asupra satului: “adevărul este că ne aflăm în fața unor interpretări pur personale ale acestui poet care, de mic copil, avea darul să răstălmăcească «cele văzute și nevăzute» [...] într-un mod cu totul personal, care nu e deloc al «copilăriei» ci un dar extraordinar de a adăuga poate faptelor certe ale lumii reale o altă lume, de vis.” Sociologul diagnostichează corect poziția lui Blaga ca înscriindu-se în curentul trăirismului gândirist, pentru care experiența personală (autohtonă) era o metodă de cunoaștere, și de asemenea îi dezvăluie substratul psihanalitic: “În tot cazul, fapt este că teoria «trăirii» într-un sat natal, a reîntoarcerii la «origini», la «stratul mumelor», la izvoarele ancestrale se îmbină perfect cu mentalitatea freudistă care, de asemeni, căuta explicarea fenomenelor culturale printr-o reîntoarcere la «amintirile copilăriei»”. *Eseuri critice despre cultura populară românească*, București, Editura Minerva, 1983, p. 106, respectiv 79.

¹³⁰ *Elogiul satului românesc*, p. 34-35.

¹³¹ Ibidem, p. 34.

¹³² *Correspondență*, scrisoarea I către Petre Drăghici, p. 279. În acest sens, Melania Livadă observă că “satul este idealizat după icoana generală a spiritualității lui Blaga, avidă de integrare în fire, în organic și primordial sau într-un cadru social nealterat de sodoma civilizației”. *Inițiere în poezia lui Lucian Blaga*, București, Editura

Tot în spiritul epocii, dar și al propriei experiențe, Blaga asimilează structurile mentale ale copilăriei structurilor gândirii magice¹³³. Psihologia infantilă și psihologia magică au fost regrupate de epistemologia începutului de secol XX într-un adevărat “cuplu metodologic”¹³⁴, pe care autorul *Elogiului satului românesc* îl preia ca atare, sub presiunea propriilor determinante interioare. Prin conceptul magicului, filosoful își raționalizează impresiile primitive de fuziune senzorială cu mama.

Se poate vorbi de trei niveluri de sedimentare a materialului magic în arheologia psihică a scriitorului. Primul și cel mai vechi nivel este constituit de percepțiile sincretice ale copilului, care creează și distruge “magic” lumea pe măsură ce o descoperă și o introiectează. După ce fuziunea prelungită cu mama ia sfârșit, iar sentimentul propriului eu capătă autonomie, delimitându-se de mediu, acest material este refulat și depozitat într-o zonă arhaică a inconștientului. Aici, el se instituie într-un fond magic, care continuă să iradieze nocturn în întreg psihismul poetului. Acesta are impresia că se află în posesia unei surse de energie necunoscută, care îl regenerează și reîmprospătează ori de câte ori intră în sfera ei de

Cartea Românească, 1974, p. 92.

¹³³ “Vom înțelege cu atât mai ușor acest stadiu inferior al evoluției mentale”, scrie E. Tylor, ”cu cât ne vom asimila mai complet aceste concepții primitive și infantile, iar pentru aceasta cel mai bun ghid sunt amintirile din primii noștri ani de viață.” *Op. cit.*, p. 555.

¹³⁴ Fiecare din cele două teorii a servit la un moment sau altul ca suport analogic pentru explicarea celeilalte, fără să se observe că simbioza lor nu era “naturală”, ci era indusă de *Zeitgeist*. Psihologia fiziologică a lui Wundt a oferit etnologilor o panoplie bogată de concepte pentru analiza riturilor și miturilor primitive. Ideea de *complex reprezentational* și de *legătură primitivă* între reprezentări (“Copilul fuzionează, confundă într-o singură imagine inseparabilă casa și locul pe care se află amplasată aceasta, calul și călărețul, barca și fluviul”, W. Wundt, *op. cit.*, p. 244) a inspirat conceptele lui Émile Durkheim și Lucien Lévy-Bruhl de *reprezentare colectivă* și de *participare mistică* (“Prin această formă primitivă de activitate mentală nu trebuie să înțelegem un fenomen intelectual sau cognitiv pur, sau aproape pur, ci un fenomen mai complex, în care ceea ce pentru noi constituie o «reprezentare» propriu-zisă este în continuare îmbinat cu alte elemente cu caracter emoțional sau motor, colorat, infuzat de către acestea, și implicând prin urmare o cu totul altă atitudine față de obiectele reprezentate”, L. Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, p. 29), iar legile *fuziunii asociative* (“Regulile după care se leagă reprezentările succesive, numite de obicei legi de asociere, sunt în număr de patru: legătura prin analogie, prin contrast, prin coexistență în spațiu și prin succesiune în timp”, W. Wundt, *op. cit.*, p. 339) au servit la sistematizarea principiilor activității magice de către E. Tylor, James George Frazer, Marcel Mauss și Henri Hubert.

La rândul ei, antropologia magiei a influențat și ea psihologia, oferindu-i concepte sau imagini pentru descrierea funcționării psihismului infantil. Winnicott, spre exemplu, vorbește despre procesele de *creare* și/sau *distrugere magică* a lumii: “Cea din urmă este un proces normal pentru copiii aflați în stadii foarte timpurii de dezvoltare, mergând împreună cu procesul de creație magică. Distrugerea primitivă sau magică a tuturor obiectelor ține de faptul că (pentru copil) obiectele trec de la a fi «eu» la a fi «non-eu», de la calitatea de

gravitație. Întreaga creație a lui Blaga este, într-o formă sau alta, o modalitate de reconectare la fondul magic.

Al doilea nivel este reprezentat de orizontul cultural al scriitorului, de lecturile sale în domeniul antropologiei primitive. În *Despre gândirea magică*, Blaga face o sistematizare a surselor sale teoretice în patru “puncte de vedere”: fenomenologic (“care constată fenomenul spiritual, ca atare, și încearcă să-l analizeze ca structură, uneori și sub raportul originii”), realist (“care încearcă să legitimizeze fenomenul spiritual într-un sens *obiectiv*”), nominalist (“care ambiționează o legitimare *subiectivă* a fenomenului spiritual”) și metafizic¹³⁵. În primul grup îi distribuie pe Auguste Comte, Erwin Rohde, E. B. Tylor, J. G. Frazer, Andrew Lang, R. R. Marett, W. Wundt, E. Durkheim, L. Lévy-Bruhl, E. Cassirer, în grupul al doilea personalitățile gândirii oculte, de la doctorii gnostici la E. Swedenborg, Goethe sau Edgar Dacqué, în grupul al treilea pe L. Klages, S. Freud, C. G. Jung, L. Frobenius, O. Spengler, iar în grupul al patrulea pe J. G. Fichte, Novalis, Schelling sau Hegel.

Orizontul cultural a jucat în formația lui Blaga rolul de revelator al filmului obscur al copilăriei. Teoriile, ideile și conceptele întâlnite în cărți îi reactivau și îi ofereau posibilitatea de a da expresie unor reprezentări de origine preverbală. Opțiunile și selecțiile făcute de scriitor în lecturile sale asupra gândirii magice urmăresc, asemeni unei pulberi de fier împrăștiată pe suprafața conștiinței, traseul fin dictat de liniile magnetice ale propriei experiențe încapsulate în inconștient. Din cauza corespondenței biunivoce dintre conceptele primite, pe de o parte, și intuițiile conștientizate, de cealaltă, amintirile din copilărie ale autorului *Hronicului* nu apar niciodată în stare pură, ci sunt puternic mediate de orizontul său cultural. Blaga își rememorează primii ani de viață privindu-i prin “prisma” teoriei animiste a lui Tylor, a ideii de participare mistică a lui Lévy-Bruhl, a conceptului de coincidență a

fenomene subiective la calitatea de fenomene percepute obiectiv”. D. W. Winnicott, *op. cit.*, p. 238-239.

¹³⁵ *Despre gândirea magică*, p. 227.

momentelor corelative al lui Cassirer și așa mai departe¹³⁶. *Hronicul* este o reconstrucție ce nu folosește material magic brut, ci unul distilat și sublimat conceptual.

În sfârșit, cel de-al treilea nivel este constituit de propria teorie a lui Blaga asupra magicului. Autoeducația culturală a sensibilității și intuiției, anamneza copilăriei prin panopia conceptuală a antropologiei i-au permis filosofului să elaboreze un sistem personal, în care categoriile abisale “personează” în categoriile intelectuale. Conceptul nuclear prin care fondul magic este așezat la rădăcina sistemului metafizic este cel de *mister*, iar modalitatea cognitivă cea mai directă, mai primitivă și mai neelaborată de acces la acest fond este *gândirea magică*. După cum observă George Gană, “teza antropologică a lui Blaga, afirmată mereu în scrierile teoretice, unde servește de pivot al întregii construcții, nu e un rezultat al speculației, ci al generalizării propriei condiții, definiția e de fapt o autodefinire. [...] Sentimentul misterului cosmic ne apare ca un sentiment primar, ca fixând cele dintâi reacții caracteristice ale lui Blaga față de lumea înconjurătoare”¹³⁷. În baza acestei priorități, “conceptul «misterului» devine [...] conceptul central, de care trebuie să se ocupe teoria cunoașterii”, precum și “centrul unei ontologii sau metafizice a cunoașterii”¹³⁸.

¹³⁶ Pentru a situa demersul lui Blaga, se cer deosebite mai multe niveluri de prelucrare a materialului magico-mitic brut. La primul nivel se situează culegerile etnografice (P. Elkin, M. Leenhardt, R. Codrington, F. Cushing, J. Hewitt, B. Spencer, F. J. Gillen, S. Boas, E. Evans-Pritchard etc.), pe care, cu excepția celor românești, filosoful român nu le citează decât la a doua mână; la al doilea nivel se află sintezele etnologice (Tylor, Frazer, Lévy-Bruhl, Durkheim etc.); iar la al treilea elaborările filosofice (Schelling, Cassirer, Jung), unde se încadrează Blaga însuși.

¹³⁷ George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, p. 8.

¹³⁸ *Cunoașterea luciferică*, p. 331, respectiv *Censura transcendentă*, p. 491.

Importanța conceptului în sistemul lui Blaga a fost subliniată de toți comentatorii:

“*Misterul* e preocuparea de căpetenie a întregii creații a lui Blaga, fie ea poetică, fie dramatică sau filosofică. Lucian Blaga își propune să exprime misterul și pe calea sensibilă, cu posibilitățile lirice, dar și să-l circumscrie abstract, cu mijloace intelectuale”. Octav Șuluțiu, *Scriitori și cărți*, p. 102.

“«Misterul» e noțiunea care stă în centrul întregii sale filosofii, – așa precum la Plato «ideea», la Leibniz «monada», la Kant «categoria», la Hegel «logosul», sau la Schopenhauer «voința». Pentru Blaga, misterul nu numai că constituie obiectul teoriei cunoașterii, dar întreaga sa filosofie e o filosofie a misterului și a feluritelor încercări de a-l *revela*.” Ovidiu Drimba, *Filosofia lui Blaga*, București, Casa de editură Excelsior – Multi Press, 1994, p. 7.

“Locul geometric al năzuințelor și aspirațiilor lui Blaga îl formează incontestabil zona «misterului». N. Tertulian, *Eseuri*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 218.

“Se desprinde următoarea trăsătură: conceptul de «mister» apare ca o *dominantă* în raport cu care se definesc toate celelalte concepte. El constituie laitmotivul filozofiei lui Blaga, patosul ei.” Grigore Smeu, *Sensuri ale*

Misterul

Din perspectiva genezei intuitive a conceptului, Blaga desemnează prin termenul de mister totalitatea miraculoasă a copilului cu lumea, starea de fuziune în care eul nu s-a izolat din întregul existenței, resimțind universul ca pe propriul său organism. În rădăcinile sale, termenul conține sentimentul atotputerniciei magice experimentate de micul Lucian în primii ani de viață. În sistemul filosofic de mai târziu, poziția globalizantă a sinelui primitiv va fi ipostaziată cosmic în imaginea Marelui Tot. Și, la fel cum conținuturile magice ale sinelui infantil, refulate o dată cu autonomizarea eului, nu mai pot fi asumate direct de către omul matur, la fel întregul cosmic va fi resimțit de către filosof ca un mister incognoscibil, ce se apără printr-un sistem de censuri. Nemaiputând reface întregul magic prin categoriile pozitive ale eului conștient, filosoful se simte obligat să definească Marele Tot prin categoriile negative ale eului infantil, prin atributele necunoscutului, a ceea ce nu poate fi spus¹³⁹. *Misterul* este ceea ce micul Lucian a ținut sub tăcere, este lumea tăcerii inițiale, la care scriitorul matur nu mai participă. Hrănindu-se din acest fond, opera sa va fi o filosofie, o poezie sau un teatru de mistere, deoarece, asemeni cultelor sau religiilor de mistere, ea este

frumosului în estetica românească, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1969, p. 95.

“Cred că orice explorare a acestei filosofii suprasaturată de metafore și concepte speculative, plină de capcane și desigur metafizice, trebuie să plece de la ceea ce s-ar putea numi statutul existențial sau ontologia misterului. Orice demers al spiritului în câmpul cunoașterii, al științei, artei și religiei – în sfera culturii în general – este o confruntare dramatică, tensională cu misterul.” Alexandru Tănase, *op. cit.*, p. 26.

“Nucleul princeps al filosofiei lui Blaga, din care provin celelalte concepte, enunțuri, raționamente, este indiscutabil acesta.” Ion Ianoși, *O istorie a filosofiei românești – în relația ei cu literatura* –, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1996, p. 245.

¹³⁹ Termenul *mister* provine din rădăcina indoeuropeană **mu* (a scoate sunete cu gura închisă, a face un sunet surd). În greacă, *my* este o onomatopee pentru geamăt, murmur, iar verbul *myo* înseamnă a închide, a ține închis (gura, ochii). Din el derivă termenii *myein* (a iniția în mistere), *mystes* (inițiat), *mysticos* (privitor la mistere) și *mystirion* (mister, lucru secret, ceremonie secretă). Cf. X. Delamarre, *Le vocabulaire indo-européen. Lexique étymologique thématique*, Paris, Librairie d’Amérique et d’Orient, 1984, p. 229, și Émile Boisacq, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque étudiée dans ses rapports avec les autres langues indo-européennes*, Paris, Klincksieck, 1923, s.v. *myo*, p. 654.

legată de figuri “chtoniene”, subterane, binevoitoare dar periculoase, adorate dar temute.

Misterul desemnează prin urmare existența sub specia totului, din care, din păcate, ființa umană a fost exilată. Conceptele de Mare Anonim și de censură transcendentă impusă oamenilor sunt raționalizări metafizice (în egală măsură mitologice și filosofice) prin care filosoful exprimă sentimentul de excludere din Marele Tot resimțit din momentul în care a ieșit din fuziunea cu mama. Omul (sau orice altă ființă individuală), speculează Blaga, nu are acces la cunoașterea completă și simultană a întregului, care îi rămâne inaccesibil ca atare. Asemeni conceptului de *infini actual* din matematicile moderne, ideea de mister surprinde existența sub aspectul de obiect infinit și inepuizabil al cunoașterii. Prin intermediul ei, Blaga descrie necunoscutul ca pe obiectul suprem al cunoașterii metafizice, aliniindu-se poziției epistemologice practicate de istoria religiilor și de filosofia timpului său¹⁴⁰.

Conceptul de mister are atât un aspect ontologic, cât și unul gnoseologic. Pe de o parte, misterul desemnează un referent ontologic: existența ca tot. În cadrul misterului existențial, Blaga distinge două grade de consistență ontică: misterul existențial central (pe care îl va defini ca Marele Anonim) și misterele existențiale derivate (care alcătuiesc universul generat de Marele Anonim, cel al diferențialelor divine). Misterul central se apără împotriva oricărei “eventuale cunoașteri umane individuate”, fiind complet inaccesibil omului. Misterele derivate “nu se *apără* direct ele înseși de a fi cunoscute; ele se apără *indirect*, prin intermediul «Centrului», care le *apără*”¹⁴¹; misterele derivate sunt obiectele lumii “diferențiate”, privite însă sub specia Marelui Tot. Relația dintre misterul central și misterele aflate sub umbrela acestuia pare a fi fost construită simpatetic de Blaga pe modelul relației pe care o întreține, în

¹⁴⁰ Spre exemplu, Herbert Spencer, în *Principiile prime*, afirma că, “deși diametral opuse prin dogmele lor, religiile recunosc, în mod tacit, că lumea, cu tot ceea ce conține și cu tot ceea ce o înconjoară, este un mister ce își așteaptă dezlegarea”, iar Max Müller, în *Introducere la știința religiilor*, vedea în religii “un efort de a înțelege neînțeleșul, de a exprima inexprimabilul, o aspirație către infinit”. Apud Émile Durkheim, *Formele elementare ale vieții religioase*, Traducere: Magda Jeanrenaud și Silviu Lupescu, Iași, Polirom, 1995, p. 34-35.

¹⁴¹ *Censura transcendentă*, p. 452.

psihicul său, materialul magic refulat cu imaginile conștiente derivate din acesta. Obiectele paradisiace din orizontul conștient al scriitorului devin misterioase atunci când în ele se deschide un canal sinestezic ce le conectează la fondul magic.

De cealaltă parte, conceptul de mister are o componentă gnoseologică, el netrimitând doar la un referent existențial, ci și la modul în care acest referent îi apare subiectului cunoscător. Într-un paralelism instructiv, se poate urmări cum demersul “criticist” al lui Blaga urmează îndeaproape analiza neokantiană pe care Ernst Cassirer o face gândirii mitice. Filosoful român ține să facă distincția între conceptul kantian de “lucru în sine” și cel de mister, atrăgând atenția că primul este de natură “realistă”, desemnează un *numen*, în timp ce al doilea este de natură fenomenologică, desemnează imaginea acestui *numen* în conștiința subiectului, “ca factor implicit și imanent al existenței conștiente specific umană, ca un fel de apriori al tuturor funcțiilor apriori și aposteriori, proprii conștiinței umane, depline, ca atare”¹⁴². Privit din perspectiva întregului, orice obiect intră în criză, se *despică* în două, într-o parte vizibilă, finită, direct accesibilă subiectului (*fanicul*), și o parte ascunsă, sugerată, ce trimite la infinitul existenței, inaccesibil ca atare subiectului (*cripticul*)¹⁴³. Operația cognitivă

¹⁴² *Despre gândirea magică*, p. 272. Aceasta este premisa kantiană pe care își construiește și Ernst Cassirer propria cercetare asupra conștiinței mitice: “Una dintre ideile primordiale și esențiale ale filosofiei critice este aceea că obiectele nu sunt «date» conștiinței într-o formă finită și pietrificată, în nuditatea propriului lor în-sine, că, dimpotrivă, relația dintre reprezentare și obiect presupune un act spontan și autonom al conștiinței. Obiectul nu subzistă dinaintea unității sintetice și în afara acesteia: dimpotrivă, doar aceasta îl constituie ca obiect; el nu este o formă preexistentă care nu ar face decât să se impună și să se imprime în conștiință, ci este produsul unei puneri în formă care are loc prin medierea esențială a conștiinței și în virtutea condițiilor intuiției și ale gândirii pure.” *La philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*, Traduction de l'allemand et index par Jean Lacoste, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 49.

¹⁴³ Deși insistă în a marca diferențele dintre propria sa teorie și cea a lui Cassirer, Blaga este în fond dependent de analizele acestuia (ca de altfel de ale multor alți filosofi și teoreticieni ai culturii). El nu creează concepte noi, ci dă doar nume noi unor concepte pe care le preia gata analizate, deviindu-le sensul pentru a le încadra în sistemul propriu. Astfel, teoria misterului reia de fapt demonstrația lui Cassirer asupra intranzitivității limbajului mitic: “Suntem obișnuiți să considerăm aceste conținuturi [ale conștiinței mitice] drept «simbolice», căutând în spatele lor un sens secund, care ar rămâne ascuns și la care ar face trimitere în mod indirect. Mitul devine astfel un mister: adevărata sa semnificație și profunzime nu s-ar afla în ceea ce el revelă prin propriile sale figuri, ci în ceea ce ocultează. Conștiința mitică ar semăna în acest caz cu o scriitură cifrată pe care nu o poate citi decât acela care îi posedă cheia, adică acela pentru care conținuturile ei specifice nu sunt în fond decât conținuturi convenționale pentru «altceva» care nu le este imanent.” *Op. cit.*, p. 59. Intraductibilitatea rațională a misterului îi conduce pe amândoi filosofi la concluzia autonomiei limbajului magic-mitic; dar Cassirer îl va analiza în termeni de cunoaștere pozitivă, în timp ce Blaga, distribuind gândirea mitică cunoașterii paradisiace, o va analiza

de proiecție a obiectului în orizontul Marelui Tot este numită de Blaga “deschidere a unui mister”. Orice obiect paradisiac este un mister latent care, adus în “stare de criză”, se transformă într-un mister deschis¹⁴⁴.

Marele Tot, precum și obiectele finite expuse pe fundalul Marelui Tot, apar ca mister(e) doar unui subiect individuat, nu însă și Marelui Tot însuși. Marele Anonim are o cunoaștere pozitivă de sine, își este perfect transparent sieși, cunoașterea sa este veridică în raport cu obiectul ei¹⁴⁵. În cazul creaturilor, în schimb, principiul veracității cunoașterii nu mai funcționează din cauza censurii transcendente, măsură prin care Marele Anonim se protejează de curiozitatea subiecților individualizați.

Această construcție metafizică oglindește configurația psihică a autorului ei. Imaginea cosmologică a unui mister ontologic central, care se apără printr-o censură cognitivă, este o ipostaziere a reprezentării intuitive pe care Blaga o are despre propriul său spațiu mental. În centrul (sau la baza) acestuia se află sinele original al copilului, echivalat unui fond magic, ce nu mai poate fi accesat de către eul conștient din momentul în care acesta s-a dezintegrat din întreg și s-a autonomizat. Interdicțiile impuse dorinței de regresie sunt conceptualizate de Blaga ca niște inhibiții stilistice înrădăcinate adânc în inconștientul uman.

Refularea nu a avut însă suficientă energie pentru a stinge puterea de fascinație exercitată de fondul magic. Blaga resimte în mod constant gravitația ocultă a unui *numinosum* invizibil, care îi învâluie gândurile într-un “orizont al misterului”. Dorința de a revela misterul, ca atitudine umană fundamentală, tematizează filosofic încercările omului matur de a

pe cea magică în termeni de cunoaștere negativă.

¹⁴⁴ *Cunoașterea luciferică*, p. 320-321. A se compara cu același Cassirer: “Mitul presupune și el o «criză» de acest gen: nici el nu apare decât dacă în totul conștiinței se operează un divorț care introduce în intuiția totalității lumii o anumită diviziune și efectuează o descompunere a acestui tot în diferite straturi de semnificații.” *Op. cit.*, p. 96.

¹⁴⁵ “Marelui Anonim însuși i-am atribuit, într-un chip pentru noi de neconceput, «cunoașterea absolută și nelimitată». [...] Cunoașterea absolută, adecvată și nelimitată, nici nu disimulează obiectul, nici nu se integrează în el ca «mister». Marele Anonim e în posesiunea pozitivă a misterelor, căci numai el poate fi nezguduit centru și censor original al oricărei alte cunoașteri.” *Censura transcendentă*, p. 541-542.

reintra în rezonanță cu nucleul magic ascuns în zonele de penumbră din sine. Generalizând experiența personală, Blaga omologhează apetitul misterului și capacitatea de relaționare la necunoscut drept un comportament specific uman. Omul se caracterizează prin două “moduri existențiale” diferite: o existență în orizontul lumii concrete, sensibile, al cărei scop este autoconservarea, și o existență în orizontul misterului, al întregului metafizic, al cărei scop este autorevelația. Apariția celui de-al doilea mod constituie o “mutațiune” în ordinea naturii, prin care omul iese din rândul animalelor și devine singura ființă individuală care aspiră la revelația întregului¹⁴⁶.

“Amfibismul conștiinței umane” definit de Blaga vizează două moduri psihologice ce ar putea fi descrise, în termenii lui Jung, drept existență în planul conștiinței, al cărei centru este eul, respectiv drept existență în planul totalității psihice, al cărei centru, supraordonat eului, este sinele. La fel cu psihiatrul elvețian, filosoful român simte nevoia să așeze eul conștient pe fundalul mult mai larg al unui sine inconștient¹⁴⁷. Conștiința specific umană este “conștiința care vede și se vede pe fundalul misterului”, iar “orizontul misterului ține de definiția conștiinței umane ca atare”. În psihologia lui Blaga, misterul joacă același rol ca inconștientul în psihologia analitică, și anume acela de rezervor inepuizabil de imagini și intuiții, de canal de comunicare cu natura și universul. Mutația ontologică reprezentată de deschiderea omului spre misterul cosmic, pe care filosoful o teoretizează în sistemul său, corespunde procesului de (re)deschidere a eului spre totalitatea sinelui, din experiența sa intimă.

Cum însă întoarcerea la sinele original este împiedicată de un sistem de inhibiții, scriitorul are senzația că demersurile sale cognitive nu pot fi finalizate în termeni pozitivi. Din cauza aceasta, misterul, ca simbol al fondului magic, nu poate fi surprins decât prin atribute

¹⁴⁶ *Despre gândirea magică*, p. 267.

¹⁴⁷ “Misterul este orizontul omniprezent și permanent al modului specific de a «exista» al omului”. *Artă și valoare*, p. 504. O bună analiză a raporturilor dintre psihologia stilistică a lui Blaga și psihologia abisală a lui Jung, în Vasile Dem. Zamfirescu, *Între logica inimii și logica minții. Încercări hermeneutice*, București, Cartea

apofatice, precum ireductibilitatea, incognoscibilitatea sau iraționalitatea. Așa cum, pentru psihanaliză, inconștientul premerge conștiinței, ca un sol din care aceasta emerge, la fel orizontul misterului este un fundal pentru operațiile gândirii logice. El este un dat anterior conștiinței și nu poate fi redus la aceasta. “În nici un fel orizontul misterului și existența în acest orizont nu sunt susceptibile să fie deduse din experiența în lumea dată. Orizontul misterului și actele, la care el ne obligă, nu sunt un rezultat logic al gândirii omenești.”¹⁴⁸ Obiectele misterioase au în raport cu obiectele cunoscute aceeași autonomie, preeminență și inevitabilitate ca niște materiale inconștiente care izbucnesc în conștiință.

Ireductibilitatea face ca, în fondul lor ultim, misterele să fie incognoscibile, în ciuda tuturor variațiilor la care pot fi supuse. Ieșind din direcția epistemologică pozitivistă a lui Auguste Comte, Blaga nu își propune să lumineze sau să reducă necunoscutul, ci încearcă să-l fixeze într-o categorie de sine stătătoare. Printr-o analiză critică, el ridică termenul de mister, “susceptibil de un multiplu sens, lăsat să plutească într-un haotic vag”, “permanent izvor de confuzii și insurmontabile piedici pentru gândirea filosofică”¹⁴⁹, la rangul de noțiune operativă. Misterul este văzut ca obiect al reflecției, și nu ca rest nedorit al acesteia. În acest demers, Blaga are orgoliul deschizătorului de drumuri¹⁵⁰, deși el se încadrează de fapt în curentul mai larg al unei revoluții cognitive specifice secolului nostru. Émile Meyerson, spre exemplu, afirmase deja că “realitatea nu este explicabilă integral, că există în ea ceva care

Românească, 1985, cap. “Filosofia culturii și psihanaliză la Lucian Blaga”.

¹⁴⁸ *Despre gândirea magică*, p. 267-268.

¹⁴⁹ *Cunoașterea luciferică*, p. 331.

¹⁵⁰ “«Misterul» a fost pentru diverșii gânditori sau un obiectiv de înlăturare imediată, sau o simplă prezență liminară cunoașterii. Când gânditorii nu s-au mărginit să constate doar prezența misterului, ei au încercat întotdeauna să-l înlăture. Această atitudine echivalează aproape cu o fobie față de mister. Într-o asemenea situație nu putem cere sfatul filosofiei consacrate, cu privire la temele aduse aici în dezbatere. Noutatea punctului nostru de vedere consistă, credem, în faptul că nu năzuim nici la înlăturarea misterului, și nici numai la constatarea prezenței sale liminare. Noi filosofăm sub *specia misterului* ca atare. «Misterul» e pentru noi suprem unghi de vedere. Circumscriind variantele ideii de mister, ne-am dat dintru început seama că suntem de fapt în posesia unui punct de vedere filosofic inedit, cu posibilități de a da roade nu numai în epistemologie, ci și în metafizică”. *Censura transcendentă*, p. 496.

rezistă acestei penetrări”¹⁵¹, anunțând apariția unor noi epistemologii capabile să includă axioma incognoscibilității. Astfel, în deceniul al patrulea, “metoda dogmatică” blagiană este contemporană cu logicile non-aristotelice ale lui Alfred Korzybski, O. L. Reiser, Paulette Février, cu ontologia negativă a lui Jean Wahl, cu dialectica negativă a lui Theodor Adorno, cu logica dinamică a contradictoriului a lui Stéphane Lupasco și cu ”filosofia lui NU” a lui Gaston Bachelard¹⁵².

O altă trăsătură agnostică a misterului este iraționalitatea. Chiar dacă unele mistere derivate pot fi, la limită, reduse la un conținut rațional, fondul însuși al misterului este de natură irațională. Mai mult, iraționalul este condiția misterului existențial și are un statut ontologic, în timp ce raționalul este condiția doar a subiectului cunoscător și are un caracter stilistic. Conținuturile iraționale nu pot fi traduse prin operații cognitive în conținuturi raționale, axiomă pe care Blaga o numește *principiul inconvertibilității iraționalului*. “Iraționalul poate fi redus la alt irațional, dar nu poate fi pulverizat sau dezagregat în «raționalități». [...] Ceea ce înseamnă că «misterul», supus operațiilor de convertire ale cunoașterii înțelegătoare, nu se desghioacă de iraționalitate, ci se deplasează cel mult spre alte iraționalități.”¹⁵³ Raționalitatea existenței este un “simplu postulat subiectiv”, raționalul caracterizând operațiile gândirii și nu conținuturile cărora le sunt aplicate aceste operații¹⁵⁴.

Modul rațional este o coordonată stilistică, prin care cunoașterea umană este deturnată

¹⁵¹ Émile Meyerson, *La déduction relativiste*, Payot, p. 26, citat de Henri Bremond, *La poésie pure*, Paris, Grasset, 1937, p. 139-140, care definește pornind de aici ideea de *inefabil* drept obiect ireductibil al poeziei.

¹⁵² Gaston Bachelard, spre exemplu, încearcă să așeze bazele unui “supraraționalism”, sau “raționalism deschis” (vezi “raționalismul ec-static” blagian), capabil să pună “o întrebare teoretică *precisă* privind un fenomen *total necunoscut*”, unde “acest *necunoscut precis* este tocmai inversul *iraționalului vag*” (vezi conceptul blagian de “deschidere a unui mister”). *Dialectica spiritului științific modern*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986, vol. I, p. 296-297 sqq.

¹⁵³ *Censura transcendentă*, p. 498-499.

¹⁵⁴ “Noi nu vorbim despre modurile raționării, care sunt desigur raționale, ci despre pozițiile cunoașterii înțelegătoare, despre conținuturile ei ca atare, susceptibile desigur de a fi rațional raportate la ele înseși sau între ele. Aceste «conținuturi» sunt totdeauna iraționale.” Discutând într-o notă judecățile analitice kantiene, Blaga observă în continuare: “Raționalul acestor judecăți consistă în raportarea a două iraționale. «Iraționalul» e întotdeauna într-un chip oarecare prezent în conținuturile cognitive raportate «rațional» unul la celălalt.”

din încercarea de a cunoaște misterul. Pornind de la postulatul censurii transcendente instituite de fondul anonim, Blaga ajunge la concluzia că “raționalitatea nu e un punct de contact între om și Marele Anonim, ci mai curând un izolator. Sau mai precis: raționalitatea e o structură imprimată cunoașterii individuate în ordinea censurii transcendente”¹⁵⁵. Filosoful român își pune în contrast teoria cu toate metafizicile occidentale, de la Platon și Aristotel până la Hegel și Hartmann, care au presupus “raționalitatea” principiului ultim al existenței și, prin urmare, cognoscibilitatea lui de către rațiunea umană. În fapt, Blaga nu face decât să se încadreze în curentul iraționalist care, începând cu romanticii, prin Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, până în prima jumătate a secolului nostru, au considerat esența ultimă a lumii ca fiind de natură extrarațională, inconștientă, volitivă, intuitivă, vitalistă etc.

Motivele personale care l-au făcut să adere la această opțiune metafizică țin de raportul pe care conștiința scriitorului îl întreține cu inconștientul său magic. Axioma iraționalității misterului transcrie intuiția că, în esența lor, conținuturile analitice ale eului individuat sunt incompatibile cu conținuturile sincretice ale sinelui infantil. Reprezentările aglutinante ale copilului nu pot fi reduse sau descompuse în unități logice. Pornind de la propriul *insight* asupra incapacității operațiilor intelectuale de a pătrunde la materialul infantil, Blaga critică axiomele antropologilor privind prelogicitatea mentalității primitive¹⁵⁶. “În definitiv

Cunoașterea luciferică, p. 427.

¹⁵⁵ *Censura transcendentă*, p. 500. Raționamentul se bazează pe un silogism rulat pe premisele sistemului: “Dacă fondul misterelor existențiale ar fi «rațional», atunci Marele Anonim n-ar fi acordat cunoașterii individuate modul «rațional». Cum însă Marele Anonim a îngăduit cunoașterii individuate raționalitatea, aceasta înseamnă că misterele existențiale sunt departe de a avea o structură rațională”.

¹⁵⁶ Lévy-Bruhl descrie reprezentările colective primitive prin conceptul de participare mistică, care se opune logicii aristotelice a terțului exclus: “Gândirea logică se caracterizează prin faptul că cere un răspuns problemelor [dihotomice]. Ea nu poate să admită simultan două alternative care par să se excludă una pe cealaltă. Mentalitatea prelogică se caracterizează, dimpotrivă, prin ignorarea acestei necesități. Mistică în esență, ea nu are nici o dificultate în a-și reprezenta și a simți, ca efect al participării, identitatea unului și a multiplului, a individului și a speciei, a ființelor foarte diferite între ele.” *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, p. 148. Cassirer vede specificul gândirii mitice în legea de *concreșcență* sau de *coincidență* care afectează termenii relaționați: “În timp ce cunoașterea științifică nu poate relaționa termenii decât cu condiția de a-i și disjunge prin același act critic, mitul aruncă tot ceea ce atinge în aceeași unitate nediferențiată. Relațiile pe care le stabilește sunt de asemenea natură încât membrii lor nu intră într-un raport ideal de corespondență biunivocă; dimpotrivă, ei sunt identici și devin unul și același lucru. [...] Prin aceasta, gândirea mitică se relevă a fi «concretă» în sens strict: tot

primitivul nu gândește nici după altă logică decât civilizatului, nici după o prelogică embrionară, dar în gândirea lui intervine necurmat, la fiecare pas, ideea magicului [...] Minte primitivului este articulată de aceeași logică și este înzestrată cu aproximativ aceleași funcții categoriale, ca și mintea civilizatului, dar primitivul operează materialmente incomparabil mai frecvent decât civilizatului cu conceptul irațional în sine al puterii sau al substanței magice.”¹⁵⁷ Atunci când îl disculpă pe omul ”primitiv” de “o pretinsă pocire funcțională a gândire”, Blaga îl apără pe copilul din el, fuzionat magic cu mama și cu lumea.

Fascinația fondului infantil, în voia căreia scriitorului se lasă cu un sentiment vertiginos și delicios al pericolului, dar și cu liniștea regăsirii securității letale în care nu trebuie să lupți pentru existență deoarece ești *altcineva*, este mesajul pe care îl vehiculează arta poetică ce deschide opera lui Blaga, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*. Asemeni unei chei puse la portativ, poemul indică tonul fundamental pe care se acordează inspirația poetului. În opoziție cu semenii săi, care trăiesc în lumina lucidității, ce “sugrumă vraja nepătrunsului ascuns / în adâncimi de întuneric”, Blaga optează pentru penumbra inconștientului, ce protejează neînțelesurile și misterul. Poetul intuiește că se poate bucura de “corola de minuni a lumii” numai în măsura în care, printr-o scădere a nivelului mental, a pragului inhibițiilor eului, regăsește capacitatea copilului de participare mistică la univers.

Reconstituirea structurilor sinelui infantil presupune abandonarea categoriilor intelectului. Acesta salt în afara sferei eului individuat este numit de filosof *ecstazie intelectuală*: “Ecstatic nu înseamnă aici decât ec-static, stare în afară de sine, evadarea centrului în afară de cerc”¹⁵⁸. Intelectul poate funcționa enstatic, atunci când se apleacă

ceea ce cuprinde ea suferă o concretie specifică, o aglomerare în dezvoltare (*con-crescere*). Cunoașterea științifică se străduiește să *concludă* elementele distincte, în timp ce intuiția mitică face, în ultimă analiză, să *coincidă* ceea ce relaționează.” *Op. cit.*, p. 88.

¹⁵⁷ *Despre gândirea magică*, p. 287-288, respectiv 289. În *Eonul dogmatic*, p. 255-257, trecând în revistă, critic, teoriile lui Lévy-Bruhl și ale lui Cassirer, Blaga dezvoltă ideea că nu operațiile gândirii primitive sunt prelogice sau iraționale, ci conceptele-imagini cu care operează aceasta.

¹⁵⁸ *Eonul dogmatic*, p. 266.

asupra conținuturilor logice ale conștiinței, sau ecstateric, atunci cînd se întoarce spre conținuturile iraționale ale sinelui. Blaga descrie, la modul acoperit, puterea de atracție pe care o exercită asupra sa fondul magic atunci cînd afirmă că impulsul de descentrare a eului nu este imanent acestuia, ci vine dinspre un focar exterior. “Îndemnul covârșitor” la ecstaterie, resimțit ca o revelație, traduce sentimentul invaziei conștiinței de către un mesaj venind din zona sinelui infantil. Pentru a asimila acest mesaj “transcendent”, intelectul trebuie să iasă “din încheieturile sale funcționale”, “să accepte uneori rezultate care înseamnă ieșirea din sine a rațiunii”¹⁵⁹.

Cum omul cunoaște lumea prin intermediul imaginilor pe care și le face despre ea, Blaga este condus în mod necesar la formularea celebrei teorii a celor două forme de cunoaștere, cea paradisiacă și cea luciferică. Utilizînd categoriile logice ale eului individualizat, cunoașterea paradisiacă decupează universul în obiecte finite și inteligibile; făcînd apel la categoriile sincretice ale sinelui, cunoașterea luciferică vede în fiecare obiect o metonimie a întregului. Corelarea aspectului fanatic cu aspectul criptic, a obiectului particular cu misterul total corespunde cuplajului psihic între o imagine conștientă și imaginea inconștientă evocată de ea din marele fond magic. Impuls cognitiv care privește ecstateric spre obiectele aglutinate ale sinelui infantil, cunoașterea luciferică are ca obiect misterul deschis.¹⁶⁰

Avînd în vedere principiul inconvertibilității iraționalului, scopul cunoașterii luciferice nu este de a reduce misterele, ci de a le varia în intensitate, prin diferite transformări logice. Blaga distinge trei tipuri de variație calitativă: atenuarea, ce corespunde *plus-cunoașterii*, permanentizarea, ce corespunde *zero-cunoașterii*, și potențarea, corespunzînd *minus-cunoașterii*.¹⁶¹ Primele două procese țin de enstazia intelectuală, deoarece tind la diminuarea

¹⁵⁹ Motiv pentru care Blaga tratează poziția intelectualismului ecstateric și drept “raționalism ecstateric”. *Censura transcendentă*, p. 429.

¹⁶⁰ *Cunoașterea luciferică*, p. 316, 321.

¹⁶¹ Vezi cap. *Varierea calitativă a misterelor*, în *ibidem*, p. 324-331.

sau fixarea misterului, în timp ce ultimul ține de ecstazia intelectuală, deoarece își propune amplificarea misterului. Combinând acești trei vectori (“direcții”) cu un sistem psihologic tripartit (sensibilitate, imaginație, intelect), Blaga schițează o întreagă topografie a misterelor, în funcție de direcția în care are loc transcenderea de la fanicul la cripticul obiectului.¹⁶² Mai mult decât o planisferă a misterului cosmologic, filosoful întocmește o hartă a propriului psihism și a posibilităților de a circula (“transcende”) dintr-o zonă într-alta a sufletului.¹⁶³

Minus-cunoașterea specifică intelectului ecstatic este o operație cognitivă regresivă (dacă atribuim intuiția Totului vârstei infantile), al cărei scop ultim este integrarea în *misterul radicalizat* și atotputernic, ca simbol al obiectului total alcătuit de copil, mamă și univers. În cadrul *imensei apologii a misterului existențial* care este cunoașterea luciferică, nu sunt posibile decât două mari atitudini: *cunoașterea pozitiv*, care urmărește convertirea necunoscutului în cunoscut, și *cunoașterea negativ*, care își propune instalarea în misterul ca atare¹⁶⁴. Asemeni unei lumini albe, cunoștințele pozitive voalează filmul misterului existențial; pentru a dezvolta acest film, poetul are nevoie de o lumină nocturnă, de o lumină neagră, care să nu destructureze obiectul, să nu-i impună structurile subiectului cunoscător, să nu “ucidă tainele” sinelui magic, ci să-i îmbogățească “întunecata zare / cu largi fiori de sfânt mister”.

Este ușor de urmărit felul în care Blaga își dezvoltă și își instrumentează *insight*-ul personal privind posibilitatea unei cunoașteri simpatetice a necunoscutului utilizând și reinterpretând lecturile sale filosofice. Tema cunoașterii negative a fost deschisă și elaborată

¹⁶² Vezi cap. *Variantele transcendenței și topografia misterelor*, în *ibidem*, p. 403-409.

¹⁶³ Blaga este de altfel pe deplin conștient de caracterul “formal” al sistematizării sale: “S-a remarcat desigur că în analizele noastre n-am ținut seama de împrejurarea că varierile calitative, pe care cunoașterea luciferică le imprimă misterelor deschise de ea, corespund sau nu unei «realități». Voind să stabilim sensul intim al acestor variații, ne-am simțit datori să facem abstracție de «adevărul» sau «falsitatea» teoriilor. Pentru sensul varierilor calitative, chestiunea aceasta n-are vreo deosebită importanță. Sensul varierilor e același, fie că unele teorii elaborate de cunoașterea luciferică corespund unei «realități în sine», fie că ele sunt eronate, fie că toate ar fi simple jocuri fictive ale minții omenești”. *Cunoașterea luciferică*, p. 408. Ceea ce urmărește în fond Blaga este a deduce un model invariant, care să se aplice în egală măsură la psihologia misterului și la ontologia misterului.

de Platon¹⁶⁵ și de neoplatonici¹⁶⁶, pentru a fi preluată de părinți ai bisericii, precum Irineu, Clement din Alexandria și Grigorie de Nisa. Pseudo Dionisie Areopagitul distinge două modalități de cunoaștere a lui Dumnezeu: o cale afirmativă, descendentă (*catafatică*), care, pornind de la ființa divină, investighează atributele pozitive care derivă din aceasta, și o cale negativă, ascendentă (*apofatică*), care, pornind de la atributele cele mai depărtate de ființa divină, urcă spre esența acesteia prin negarea și depășirea succesivă a acestor atribute¹⁶⁷. Cunoașterea pozitivă, catafatică, definită de Blaga, reprezintă cunoașterea care se îndepărtează de misterul infantil, încercând să-i reducă iraționalitatea; cunoașterea negativă, apofatică, se redeschide spre fondul magic, încercând să-l redea ca atare.

“Punctul arhimedic” al cunoașterii negative este *ideea de mister*, unica idee capabilă să transceadă orizontul conștiinței individuate și să pătrundă în orizontul sinelui inconștient. Întorcându-se dinspre referentul ontologic desemnat de mister (întregul cosmic) spre semnul acestui referent (*noțiunea de mister*), Blaga face o critică (în sens kantian) a cunoașterii luciferice, arătând că aceasta nu poate aprehenda absolutul decât prin idei-negativ. Toate cunoștințele pozitive despre misterul existențial sunt deformate stilistic de către censura transcendentă, care se manifestă prin categoriile abisale sădite genetic în inconștientul

¹⁶⁴ *Cunoașterea luciferică*, p. 453.

¹⁶⁵ În *Parmenide*, 141e și 142a, Platon definește Unul negându-i succesiv toate însușirile ce îi sunt atribuite: “Prin urmare, nu încap pentru el nici nume, nici cuvânt, nici vreo știință, senzație sau opinie. - Nu, evident. - El, așadar, nu admite denumire, nu este rostit, nici gândit, nici cunoscut și nimic din tot ce ființează nu e în măsură să-l resimtă.” Platon, *Opere*, vol. VI, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, p. 104-105.

¹⁶⁶ Plotin la rândul lui simte nevoia să utilizeze negația pentru a sugera condiția supracategorială a Unului: “Dacă îi adăugăm un atribut, oricare ar fi acesta, esențialitatea, înțelepciunea sau frumusețea, îi retragem prin această adăugire caracteristica de Bun. Să retragem prin urmare totul, să nu afirmăm nimic despre el, să nu comitem greșeala de a spune: el este cutare lucru; să lăsăm doar cuvântul *este*, și să nu depunem mărturie pentru atribute pe care nu le are. [...] Să nu-i atribuim nimic inferior și de mai jos decât el; el este superior tuturor acestor atribute, fiindcă este autorul lor”. Plotin, *Ennéades*, V, 5, 13, Texte traduit par Émile Bréhier, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1931, p. 106

¹⁶⁷ “Negațiile trebuie scâlvite, după cum socot, în chip contrar afirmațiilor. Într-adevăr, pe acestea le-am afirmat începând cu cele dintâi și coborându-ne la cele din urmă, trecând prin cele de la mijloc; pe când aici noi negăm toate, urcându-ne de la cele din urmă spre cele dintâi, ca să cunoaștem într-un mod neacoperit acea necunoaștere acoperită de toate cele cunoscute în toate cele existente și ca să vedem acel întuneric supranatural ascuns de toată lumina aflătoare în cele existente.” Dionisie pseudo-Areopagitul, *Despre numele divine și Teologia mistică*, Traducere de Cicerone Iordăchescu și Theofil Simenschy, Iași, Institutul European, 1993, p.

uman¹⁶⁸. Nu este greu de observat că, așa cum misterul existențial este o proiecție cosmică a sinelui infantil, la fel cenzura transcendentă este o ipostaziere a interdicțiilor de regresie la fondul magic. Aceste bariere structurale ce separă eul de sine, respectiv omul de Marele Anonim, pot fi depășite doar de idei negative, ce ies ec-static din configurația eului individualizat și surprind simpatetic configurația totalizantă a sinelui.

Ideea de mister, scrie Blaga, “acoperă «obiectul total», dar îl acoperă așa cum în tehnica plastică «negativul», clișeu sau mulaj, își acoperă «obiectul»“. Termenul ”mister” nu-și dezvăluie pozitiv referentul, ci îl redă exact în trăsătura sa esențială, cea de incognoscibilitate. El “sparge sau mai bine zis «trece» frontul censurii transcendente”, dar o face asimilând și exprimând ideea însăși de cenzură, prin prisma căreia Marele Anonim apare ca un mister tuturor subiecților cunoscători. Spre deosebire de ceilalți practicanți ai cunoașterii apofatice, Platon, Plotin, Pseudo Dionisie Areopagitul, care desemnau totuși absolutul printr-un termen pozitiv, Unul, Binele, Ființa, Dumnezeu, Blaga îl desemnează prin termenul cel mai apropiat, unicul posibil, care surprinde în mod pozitiv însăși negativitatea. De aceea, ideea de mister este mai mult decât o simplă categorie filosofică, ea “circumscrie orizontul epistemologic al unui întreg mod de cunoaștere și anume al modului luciferic”¹⁶⁹, prin care subiectul se instalează empatetic în necunoscut.

Ideea magică

150.

¹⁶⁸ “Tenebrozitatea [scrie filosoful dezvăluind aproape involuntar extrapolarea pe care o face de la cenzura psihologică la cea metafizică], proprie acestor categorii stilistice, ne-a făcut să le căutăm rădăcinile adânc în inconștientul uman.” *Despre gândirea magică*, p. 271.

¹⁶⁹ În capitolul *Integrarea în mister*, din care provin aceste citate, Blaga arată că trăsăturile privilegiate ale ideii de mister sunt următoarele: 1. implică o transcendere; 2. este o idee-negativ; 3. alcătuiește orizontul unui întreg mod de cunoaștere; 4. este un element constitutiv în definiția censurii transcendente. *Cenzura transcendentă*, p.

Misterul este ideea cea mai adecvată pe care o putem formula despre “obiectul total”, deoarece “exprimă conștiința unei lipse în obiectul cunoașterii, a unei *lipse esențiale*, pe care o putem substitui unei *prezențe accidentale*”. El este *pattern*-ul tuturor ideilor-negativ care, punând în criză obiectele cunoașterii, trimit de la aspectul fenomenal al acestora la o esență unică incognoscibilă. Pe acest tipar sunt modelate o clasă întreagă de reprezentări negative, ce se constituie într-un domeniu aparte al cunoașterii umane, și anume reprezentările magice. Așa cum ideea de mister așază obiectele în orizontul Totului, la fel ideile magice integrează fenomenele empirice în toturi parțiale, în “unități magice”. Magia este o prelungire a misterului, sau, în cuvintele lui Blaga, “în ideea magicului prinde consistență, ca într-un apendice lucid al său, însuși misterul ca atare”¹⁷⁰, deoarece ea nu reușește și nici nu își propune să convertească necunoscutul, ci îl desemnează ca atare.

Filiația stabilită de Blaga între mister și ideea magică a fost pusă în lumină de George Gană: “În forma lui primară sentimentul misterului cosmic se confundă cu sentimentul unor puteri nevăzute care animă lucrurile, transformă fapăturile în altceva decât ceea ce ele sunt în chip obișnuit, schimbă înfățișarea locurilor. Într-un cuvânt, cu sentimentul magicului”. La fel ca în cazul misterului, scrie în continuare criticul, “elogiul magicului este, dincolo de informație și de prelucrarea ei speculativă, un ecou al experienței trăite de Blaga la vârsta dintâi”¹⁷¹.

Consecvent așadar mai degrabă cu propria intuiție despre “totalitățile nediferențiate” în care gândește copilul, decât cu teoriile antropologilor despre disfuncțiile logice ale gândirii primitive, Blaga susține că unitățile magice sunt conținuturi și nu funcții ale mentalității magice¹⁷². Unitățile magice sunt concepte-imagini care rezumă un întreg complex de

491-495.

¹⁷⁰ *Despre gândirea magică*, p. 220.

¹⁷¹ George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, p. 11, respectiv 14.

¹⁷² “Multe din categoriile și conceptele noastre sunt în mentalitatea primitivului fără obiect. În genere, primitivul

fenomene, pe care gândirea primitivă și le reprezintă sintetic, fără să le supună analizei. Sunt definite drept vrajă, magie, superstiție, “procesele intermediare” prin care individul ajunge de la reprezentarea psihică a unui act de executat la realizarea lui efectivă (spre exemplu, seria de procese ce se intercalează între “ordinul dat de hipnotizor și executarea ordinului din partea persoanei hipnotizate”)¹⁷³, sau prin care se inferează o legătură cauzală între două fenomene obiective (spre exemplu, credința populară “Când luna are un cearcăn împrejur, este a ploaie”).

“Ideea magicului, scrie filosoful, o putem investi cu funcția unei locotenente cognitive: ea acoperă rezumativ, sau ține loc unei mase întregi de multiple și varii necunoscute.” Spre deosebire de știință, care pretinde “examinarea circumspectă și izolată a tuturor componentelor” unui “complex empiric”, magia pune “în locul acestui mare număr de varii necunoscute, un singur factor, factorul magic”, scutindu-l astfel “pe primitiv și pe țăran de lungul și dificilul examen factorial, pe care de altfel ei nici nu l-ar putea face”¹⁷⁴. Gândirea magică și cunoașterea luciferică se aseamănă prin faptul că amândouă, spre deosebire de cunoașterea paradisiacă, nu desfac complexe de fenomene în concepte, ci le transformă într-un “complex de semne ale unui mister”¹⁷⁵.

împarte lumea sa după alte categorii, dar judecă în conformitate cu aceleași legi logice ca și noi. Minte primitivă se deosebește de mintea civilizată prin elemente fundamentale de conținut, dar nu prin funcțiunile logice. Astfel, despre o gândire sau o logică particulară a primitivului nu se poate vorbi decât metaforic, adică într-un sens impropriu”. *Eonul dogmatic*, p. 260.

¹⁷³ Teoria, de inspirație psihanalitică, conform căreia reprezentările magice își au originea în procesele psihologice inconștiente fusese formulată în 1925 de către Bronislaw Malinowski: “Pe scurt, o experiență emoțională puternică, cheltuită într-o explozie pur subiectivă de imagini, cuvinte și acte de comportament, lasă o convingere foarte adâncă asupra realității ei, ca și cum ar fi fost o realizare practică și pozitivă, ca și cum ar fi fost făcută de către o putere revelată omului. Această putere, născută din obsesia mentală și fiziologică, pare să ne fi venit din exterior, și pentru omul primitiv, sau pentru mintea omului naiv și credul din toate timpurile, descântecul spontan, ritul spontan și credința spontană în eficiența lor trebuie să apară ca o revelație directă de la o sursă externă și fără îndoială impersonală.” *Magie, știință și religie*, Traducere de Nora Vasilescu, Iași, Editura Moldova, 1993, p. 129 sqq.

¹⁷⁴ *Despre gândirea magică*, p. 308-309, 313, respectiv 317-318.

¹⁷⁵ *Cunoașterea luciferică*, p. 320. Concepția lui Blaga converge cu (probabil chiar se inspiră din) analizele lui Lévy-Bruhl, care face distincția între procedeul inductiv al căutării cauzelor intermediare și secunde dintre fenomene din gândirea logică modernă și procedeul intuitiv al stabilirii prelegăturilor mistice dintre fenomene (corespunzând factorilor totalizatori magici definiți de Blaga) din gândirea primitivă. “Prelegăturile, care nu sunt

Asemeni ideii de mister, ideea magicului definește întregul prin “caracterizări negative”. Riturile magice, observă Blaga, sunt iraționale și aniconice, ireprezentabile, fiind lipsite de figuri accesibile imaginației, intelectului și simțurilor. Prin această “deficiență configurativă”, ele nu luminează ci, dimpotrivă, contribuie “la fixarea, la consolidarea, la menținerea orizontului misterului, ca atare”. Cunoașterea magică nu își propune să convertească misterul, ci doar să-l reorganizeze, încât să poate fi utilizat în însăși calitatea de mister. Spre deosebire de ideile cunoașterii paradisiace, ideea magică nu încearcă să traducă misterul în imagini sau concepte pozitive, ci se mulțumește cu o “semirelevare stereotipă” (adică ritualizată) a lui, cu o numire în negativ. Din cauza aceasta, “ideea magicului participă întrucâtva la obiectivitatea pe care între toate ideile spiritului uman o posedă numai ideea de «mister»”¹⁷⁶.

Împărtășind condiția apofatică a noțiunii de mister, ideea magică transcende realitatea empirică către cea numenală fără să fie deformată de censura ce protejează absolutul. Magicul nu poartă așadar amprenta categoriilor abisale. Între toate formele culturii umane, el deține un loc aparte, așa cum cunoașterea luciferică se opune tuturor formelor de cunoaștere paradisiacă. Blaga pune în contrast aniconismul magiei cu configurațiile vizionare ale mitologiei, cu construcțiile abstracte ale metafizicii, cu intuițiile concrete ale artei și cu sistemele conceptuale ale științei. Din cauza acestei diferențe de esență, magia nu este în raport de concurență cu celelalte “prisme de vedere” sau “scenarii explicative” ale lumii (care sunt echivalente între ele), ci se îmbină, se “îmbibă” în oricare dintre ele, ca o formă adițională, complementară, de cunoaștere. Mitologia, religia, arta, filosofia și chiar și știința,

deloc mai lipsite de forță decât nevoia noastră de a lega fiecare fenomen de cauzele sale, stabilesc fără nici o ezitare, în cadrul mentalității primitive, trecerea imediată de la cutare percepție sensibilă la cutare putere invizibilă. Mai bine spus, nici nu este vorba de o trecere. Acest termen se aplică operațiilor noastre discursive; el nu exprimă cu exactitate modul de acțiune al mentalității primitive, care seamănă mai degrabă cu o aprehensiune directă sau o intuiție. În chiar momentul în care percepe ceea ce vine în contact cu simțurile sale, primitivul își și reprezintă forța mistică ce se manifestă în acest fel. El nu «concluzionează» de la una la alta [...]; nu este o operație care să se realizeze în doi timpi succesivi. Ea are loc dintr-o dată. În acest sens, prelegăturile echivalează cu niște intuiții.” Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1922, p. 48.

¹⁷⁶ *Despre gândirea magică*, p. 274-336.

demonstrează Blaga, sunt mai mult sau mai puțin impregnate de elemente magice¹⁷⁷.

Gândirea magică nu se află în reală concurență decât cu experiența empirică¹⁷⁸. Fiecare dintre ele este un centru autonom, între care se poartă o luptă pentru “hegemonia de perspectivă”. Dar în timp ce experiența se subordonează unui punct de vedere imanent, magicul reprezintă “un punct de vedere transcendent față de lucrurile văzute și simțite”. Perspectivei fragmentate a pragmatismului, gândirea magică îi opune o perspectivă integratoare, care deschide obiectele spre misterul cosmic. “Miticul și magicul, scrie Blaga fără să distingă pentru moment în mod decisiv între mitologie și magie, sunt tocmai mijloacele cele mai la îndemână, care îngăduie gândirii saltul mai lesnicios de la «parte» la «Tot».”¹⁷⁹

Opoziția dintre gândirea magică și gândirea empirică, înțelese ca “puncte fundamentale de perspectivă”, raționalizează în cadrul sistemului blagian intuiția filosofului asupra propriei configurații psihice. Pusă în slujba principiului realității, experiența este modul de cunoaștere al unui eu enstatic, care rămâne în cadrele conștiinței. Pusă în slujba unui principiu al plăcerii fantasmatică, magia este modul de cunoaștere al unui eu cu tendințe ecstatice, care transcende spațiul conștiinței spre sinele inconștient. Blaga, omul matur, instalat în coordonatele eului său individualizat, este permanent încercat de nostalgia sinelui infatil, spre care are impresia că

¹⁷⁷ Se poate face o paralelă instructivă între demersul prin care Blaga identifică elemente magice în mituri, religii, sisteme filosofice (spre exemplu, în capitolul *Miticul și magicul în filosofie*, în *Eonul dogmatic*, p. 134-144) și teorii științifice și demersul, mai parțial, prin care Bachelard diagnostichează elementele imaginar-sensibile drept obstacole epistemologice în formarea unei gândiri științifice abstracte. Vezi Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1975. În timp însă ce filosoful francez propune o psihanaliză a gândirii științifice prin care să fie evacuate toate proiecțiile substanțialiste și animiste din conceptele abstracte, Blaga urmărește o conjuncție a lor într-un complex epistemologic total.

¹⁷⁸ Afirmând că magicul este o perspectivă autonomă și autosuficientă, Blaga îl regăsește pe Lévy-Bruhl, după care impermeabilitatea la experiență a omului primitiv se datorează faptului că acesta percepe și încadrează fenomenele într-un alt sistem de reprezentări colective decât omul modern. *La mentalité primitive*, Cap. “Indifférence de la mentalité primitive aux causes secondes”. Bronislaw Malinowski, în schimb, susține că, în gândirea omului primitiv, observațiile empirice se îmbină cu reprezentările magice, primele acoperind sfera profanului, cele din urmă pe cea a sacrului. *Op. cit.*, Cap. “Stăpânirea rațională a mediului de către om”.

¹⁷⁹ *Eonul dogmatic*, p. 139. Teoria blagiană a magicului corespunde în bună măsură teoriei cassirerene a miticului. Distincția mai fină între magic și mitic, pe care Cassirer le tratează nediferențiat, este introdusă de

poate regresa prin coridorul gândirii magice. Indirect, el mărturisește și scopul intim al acestei reîntoarceri, atunci când identifică “finalitatea subiectivă a ideii magice” în “crearea unei lumi *prielnice* sufletului uman ca atare”¹⁸⁰. Gândind magic, omul atribuie obiectelor o natură psihoidă și, prin această proiecție animică, se regăsește pe sine într-un mediu însuflețit, viu și vital, care reproduce starea de simbioză a copilului cu mama și cu lumea¹⁸¹. Asemănătoare cu intropatia, proiecția magică permite o regenerare interioară, o “autoinducțiune” de putere, “în sensul circumscris prin cuvintele: sufletul însuflețind obiectul se însuflețește”¹⁸².

Gândirea magică este așadar calea regală de acces la misterul central, Blaga văzând în ea “cotorul” care leagă mitul și știința, și toate formele de cultură în general¹⁸³. Ridicând-o la demnitatea de “cea mai polivalentă idee a spiritului uman”, scriitorul își recunoaște implicit dependența de fondul magic, ca sursă a tuturor formelor de inspirație. În finalul volumului *Despre gândirea magică*, el desenează o roză a funcțiilor magicului, care acoperă marile necesități ale ființei umane, ontologice, cognitive, pragmatice, vital-sufletești, poetice și religioase. Teoria conform căreia magia “îmbibă” manifestările majore ale spiritului uman (mitologia, religia, metafizica, știința și arta) se corelează intuiției că marile teme și simboluri ale creației poetice, filosofice și dramatice ale lui Blaga se alimentează din fondul magic. Considerațiile de istorie a mentalităților cu care se încheie volumul pot fi citite ca o

Blaga abia în analizele specifice din *Despre gândirea magică*.

¹⁸⁰ La acest punct, Blaga îl întâlnește din nou pe Bronislaw Malinowski, care susține că “substanța din care sunt făcute spiritele este mai degrabă încarnarea pasiunii și a dorinței de viață, decât materia nebuloasă care-i populează visurile și iluziile. [...] Nucleul real al animismului se găsește în cel mai adânc fapt emoțional al naturii umane, dorința de viață”. *Op. cit.*, p. 78.

¹⁸¹ *Despre gândirea magică*, p. 335. În termeni tehnici, Blaga descrie animismul magic ca un “proces obscur de transpunere a unor legi psihologice într-un domeniu care nu mai este psihologic”. *Ibidem*, p. 306.

¹⁸² *Ibidem*, p. 329. Cele două categorii morfologice definite de W. Wörringer drept *Abstracție și intropatie* (București, Editura Univers, 1970) corespund în bună măsură celor două moduri psihologice blagiene care au în centru eul rațional, respectiv sinele magic.

¹⁸³ Din nou asemănarea cu demersul lui E. Cassirer se impune de la sine. Filosoful neokantian susține că “intuiția mitică a spațiului, a timpului și a numărului care ia naștere astfel rămâne distinctă de ceea ce semnifică spațiul, timpul și numărul în gândirea teoretică și în construcția lumii obiectelor, și aceasta prin niște frontiere foarte caracteristice. Nu putem percepe aceste frontiere decât cu condiția de a raporta diviziunile mediate pe care le întâlnim atât în gândirea mitică cât și în gândirea cunoașterii pure, la un fel de diviziune originară din care

confesiune mai mult sau mai puțin involuntară: “Ideea magicului, manifestându-se atât de polivalent, nu e de mirat că s-a constituit în element așa de important al vieții spirituale. Oricâtă critică i s-ar aduce, e aproape sigur că ideea magicului nu va putea să fie niciodată izgonită din conștiința umană, iar dacă va fi izgonită de aici, e sigur că ideea magicului va continua să palpitate în subconștientul uman, înrâurind de acolo orientarea în cosmos și cele mai alese simțăminte ale noastre”¹⁸⁴.

“Palpitând în subconștient”, ideea magică hrănește placentar principalele concepte creatoare ale lui Blaga: mitul, sacrul, dogma și metafora. Fiecăruia dintre acestea, filosoful îi subordonează diferite domenii ale culturii, ce alcătuiesc un arbore genealogic ale cărui rădăcini, reprezentate de magie, se implantează în mister.

Gândirea mitică este forma cea mai arhaică de cunoaștere pozitivă, colorând (“înficiind” spune autorul) toate celelalte modalități cognitive individuate. În ciuda primitivității sale, mitul se desparte esențial de magie prin faptul că duce revelarea imaginară până la capăt, construind o *icoană* a misterului.¹⁸⁵ În timp ce magia este o “semirevelare stereotipă” aflată în prelungirea misterului, mitologia este o revelație disimulatorie care cenzurează stilistic misterul. Pe aceste baze, Blaga distinge între mituri fără motive magice, magie fără motive mitologice și forme mixte de întrepătrundere a mitului cu magia. Cu alte cuvinte, mitul este o formă expresivă derivată din magia originară (autorul își ipostaziază propria ontogeneză la filogeneza culturală a umanității), care folosește iradierea fascinantă a acesteia pentru a-și “scăpăra pretutindeni ispita inaccesibilă”. Mitul profund, genuin, este inconvertibil și autonom în raport cu alte forme de cunoaștere; “concluzia firească e că în asemenea «mituri» s-ar putea să se reflecteze transcendențe profund disimulate de însăși intuiția sau viziunea noastră

acestea provin.” *Op. cit.*, p. 96.

¹⁸⁴ *Despre gândirea magică*, p. 334-337.

¹⁸⁵ “Mitul e încercarea de a revela un mister cu mijloace de imaginație. Mitul convertește misterul existenței, dacă nu adecvat, totuși în chip pozitiv, prin figuri care se satisfac prin ele însele”. *Ibidem*, p. 219.

mitică”¹⁸⁶.

Din ideea magică derivă și ideea sacrului, înțeleasă ca element central al gândirii religioase. “De fapt sacrul este la început un atribut al substanței sau puterii magice, sau un atribut al lucrurilor sau ființelor purtătoare de sarcini magice. [...] Indicele sacrului am înclina să-l vedem așadar ca un derivat diluat, eterat, sublimat al unei calități acordate inițial numai magicului, putere temută și căutată, invocată sau pusă sub interdicție, ocolită sau admirată mai presus de orice.”¹⁸⁷

Pentru a face apropierea și apoi transferul conceptual de la magie la religie, Blaga utilizează definiția dată de Rudolf Otto sacrului ca *numinosum* și *mysterium tremendum*¹⁸⁸. În mod semnificativ, religia creștină va avea o influență “numinoasă” asupra autorului *Hronicului* doar atâta timp cât va fi receptată în termenii puterii magice, ca o continuare a acesteia, adică în prima copilărie. Până la 10-11 ani, își amintește memorialistul, “viața mea avea să fie tot mai hotărât stăpânită de un sentiment religios, sporit de cele mai necontrolate excrescențe. Și aceasta progresiv. Nu exagerez de loc spunând că ani de-a rândul am stăruit zilnic câteva ore, cel puțin două, în rugăciune. În închinare despuiată de orice ritual aparent.” Sentimentul religios ingenuu va dispărea o dată cu refularea rațională a fondului magic, indusă, oarecum paradoxal, de chiar tatăl preot.

Magicul va fi regăsit însă prin alți avatari culturali, cum sunt metafora poetică și dogma (sau antinomia transfigurată) metafizică. Metafora va fi definită ca o transpunere în artă a ideii

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 463. Implicarea personală a autorului în aceste considerații de psihologie culturală se face permanent simțită: “Câte alte adânci sau înalte mituri nu stau neatins cuibărite în conștiința umanității repetându-se sub masca diversă la felurile popoare, câte sfinte, drăcești, obsedante mituri, care nu au putut fi transpuse pe portativele abstracțiunii, ca «sens», nici astăzi? Ele circulă, aceleași în esență, diferite prin armuri, aproape pe întreg globul, de mii de ani, scăpărându-și pretutindeni ispita inaccesibilă. Magic zguduite, mintea și sufletul omului se agață de ele ca sub porunca unei vrăji eterne”.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 333.

¹⁸⁸ Cf. Rudolf Otto, *Sacrul. Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul*, În românește de Ioan Milea, Cluj, Editura Dacia, 1992, și Idem, *Despre numinos*, În românește de Silvia Irimia și Ioan Milea, Cluj, Editura Dacia, 1996. Există multe puncte de contact între definiția dată de R. Otto sacrului și cea dată de Blaga magicului, cum sunt ideea de mister, de ireductibilitate rațională, de categorie negativă, de

magice, ca o încercare de refacere, în cadrele stilistice ale poeziei, a “legăturilor îndrăznețe între momente și lucruri” pe care le presupune totalizarea complexelor de fenomene în unități magice. În esență, definiția pe care Blaga o dă metaforei depinde de ecuația fanic / criptic ce caracterizează cunoașterea luciferică. “Metafora posedă anume darul de a arăta obiectul, fără a face parte din aura și substanța lui magică. [...] Metaforele revelatorii sunt destinate să scoată la iveală ceva *ascuns*, chiar despre faptele pe care le vizează. Metaforele revelatorii încearcă într-un fel *revelarea* unui «mister» prin mijloace pe care ni le pune la îndemână lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară”¹⁸⁹. Deși disimulează stilistic misterul, metafora este resimțită ca un substitut și un continuator al ideii magice, capabil să ne așeze în orizontul misterului. Aceasta îl face pe filosof să confere metaforei demnitatea antropologică și metafizică de garant al destinului creator al omului.

În sfârșit, ideea magică va fi prelungită și în conceptul de antinomie transfigurată, ce încununează gnoseologia blagiană. Toate palierele cunoașterii “înțelegătoare” (raționale), de la cea paradisiac-științifică până la cea luciferic-metafizică sunt constrânse să utilizeze, în situații limită, concepte paradoxale, care nu sunt altceva decât o transpunere a magicului în categorii empirice și logice. Pentru a surprinde și rezuma șirul de operații complexe și dificil de cunoscut ce leagă momentul de reprezentare psihică a unui act de momentul realizării lui propriu-zise, cunoașterea empirică trebuie să facă apel la ideile magice (cu rol de “locotenentă cognitivă”) din cunoașterea ocultă, cum sunt cele de clarviziune, hipnoză, sugestie sau telepatie¹⁹⁰. Știm din “Testamentul editorial” că Blaga plănuise la un moment dat să se aplece în mod sistematic asupra “chestiunilor foarte «problematic» și «deochiate»” ale

analogie cosmică și asocieri mentale etc.

¹⁸⁹ *Geneza metaforei și sensul culturii*, p. 353-354.

¹⁹⁰ Discuția fenomenelor de hipnoză și de clarviziune, în *Despre gândirea magică*, p. 308-310, respectiv *Censura transcendentă*, p. 464-469, unde Blaga subliniază originea lor în gândirea magică, pe de o parte, și amprenta stilistică ce desparte reprezentările oculte de ideile magice, pe de alta.

cunoașterii oculte (parapsihologice sau metapsihologice)¹⁹¹; chiar dacă, din “spiritul rigoarei”, nu a mai făcut-o, ele se vor regăsi în pasajele “fantastice” din *Luntrea lui Caron*.

Spre deosebire de formele de cunoaștere științifică și paradisiacă, silite să recurgă la concepte paradoxale doar în situații limită (cum este factorul $\sqrt{-1}$ din matematici), Blaga tematizează și conceptualizează în mod premeditat iraționalul magic, construindu-i un echivalent în gândirea rațională: dogma, sau antinomia transfigurată. Tratată monografic în *Eonul dogmatic*, dogma va sta în centrul gnoseologiei luciferice, fiind instrumentul elaborat anume de filosof pentru a-și deschide un drum apofatic, altul decât cel magic, către misterul ultim.

Antinomicul este rezultatul transferării magicului în logic, al traducerii unităților magice în judecăți analitice. În descrierea acestor moduri de gândire, pe care le defineam drept cunoaștere ecstatică relativă la sinele originar, respectiv cunoaștere enstatică relativă la eul matur, Blaga utilizează în mod vizibil reprezentări specifice *Zeitgeist*-ului contemporan lui. Astfel, magicul este “prelucrat” prin prisma a ceea ce Bergson numește stări de conștiință intensive, calitative, dinamice, vitale, cum sunt intuițiile, sentimentele, pasiunile, iar logicul corespunde stărilor de conștiință extensive, cantitative, inerte și mortificate, cum sunt ideile, noțiunile, judecățile¹⁹². Cele două moduri de cunoaștere sunt ireductibile și autonome, ceea ce face ca reprezentările magice să nu poată fi transpuse decât prin antinomii și paradoxuri logice.¹⁹³

¹⁹¹ În *Notă asupra ediției*, la *Opere*, vol. 8, p. 58-59.

¹⁹² Vezi, spre exemplu, Henri Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, Traducere, studiu introductiv și note de Horia Lazăr, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1993, p. 22-63.

¹⁹³ “Primitivul își realizează ideile magice pe un plan imaginar-fantastic, într-un sens cum omului civilizat îi este imposibil să le întruchieze. Pentru primitiv, gândurile magice sunt elemente primare de înțelegere; orice idee magică are pentru el un sâmbure de sens înconjurat de un întreg halo de subînțelesuri, adânc trăite de el. Ideile magice au numai pentru omul civilizat, care le-a pierdut sensul, o înfățișare paradoxală, fiindcă omul civilizat vrea neapărat să le gândească cu ajutorul conceptelor sale nemagice. Ideile magice și conceptele nemagice sunt însă incomensurabile. Dacă se încearcă o transpunere a esențelor magice în termeni nemagici, se obțin desigur formule antinomice, fiindcă termenii nemagici sunt insuficienți să dea expresie nemagicului.” *Eonul dogmatic*, p. 260.

Blaga nu își propune doar să distingă între gândirea magică și cea logică, ci și să construiască o cunoaștere intelectuală care să înglobeze fondul magic. Viziunii magice a sinelui infantil filosoful îi caută succesiunea în viziunea metafizică a unui sine matur, care a reușit să reintegreze, prin categorii ecstatice și apofatice, complexe inconștiente în sistemul conștient. Din cauza aceasta, dogmaticul este o noțiune mai largă decât magicul, iar metafizica, în măsura în care se dorește a fi o imagine filosofică a Totului, este nevoită să integreze componente magice și mitice. “Orice gândire metafizică vizează totul existenței, iar această țință obligă întrucâtva spiritul la concesi în avantajul miticului și magicului. Fără de anume «licențe», pe care și le permite cu de la sine putere, gândirea n-ar putea niciodată să treacă de la elementele și motivele date, ale existenței, la Totul acesteia. Or, miticul și magicul sunt tocmai mijloacele cele mai la îndemână, care îngăduie gândirii saltul cel mai lesnicios de la «parte» la «Tot».” În continuare Blaga demonstrează că magicul și miticul sunt “elemente camuflate, dar de structură” ale oricărei filosofii (Platon, Spinoza, Leibniz, Hegel etc.) ce își propune să surprindă în concepte sintetice complexe de necunoscute ale universului.¹⁹⁴

Aceasta este motivația de principiu a recursului deliberat pe care Blaga îl va face, în cadrul sistemului filosofic, la imagini și simboluri mitice. Aspirația de a surprinde întregul trebuie susținută de cea mai largă “expansiune metodologică”, care să pună la lucru toate instrumentele cognitive ale spiritului uman. “Nu ne vom feri, de a gândi «rațional», în concepte cu grijă elaborate când e vorba de fapte care intră în tiparul preciziei fără echivoc. Nu ne vom feri de a «gândi» mitic, când străbatem zone mai cețoase și mai adânci. Nu ne vom feri de a gândi «ecstatic», când antinomiile existenței ni se impun cu insistențe de neocolit. Socotim chiar că a da rezultatelor posibile pe temeiuri științific-raționale ceva din adâncimea

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 139, respectiv 134. “Elementele magice, concluzionează Blaga, se furișează uneori aproape neobservate în sistemele filosofice, datorită unei obișnuințe a spiritului nostru, care pune aceste elemente să lucreze, de câte ori el ajunge în fața unui spațiu ocupat de prea multe «necunoscute». Am arătat altă dată că ideea «magicului», deficientă desigur sub unghi științific și filosofic, *suplinește* adesea «cunoașterea» putând în mod licențios și în chip sumar să țină loc de act cognitiv, aceasta mai ales când e vorba despre «ansambluri de

proprie viziunii mitice, și a da viziunii mitice ceva din precizia gândului științific, constituie o sarcină, pe care trebuie s-o luăm asupra noastră cu toată hotărârea.”¹⁹⁵ Contaminarea metodică a științei cu spiritul profunzimii mitice și contaminarea mitului cu spiritul de rigoare specific gândirii științifice sunt consecința dorinței fascinate a scriitorului de a regăsi, printr-o conjuncție a tuturor viziunilor revelatorii (cenzurate stilistic) accesibile omului matur fondul necenzurat al copilăriei. În concepția lui Blaga, adevărata metafizică este o “supremă lamură”, care sublimează filosofic motivele magice ale existenței¹⁹⁶.

Magicul folcloric

Intuițiile magice sunt prelucrate de Blaga nu numai conceptual, în cadrul sistemului filosofic, ci și imagistic, în cadrul scrierilor sale autobiografice. Cele două coduri sunt la fel de elaborate; în ciuda iluziei că *Hronicul* ar putea evoca experiențele infantile în stare genuină, amintirile sunt în realitate tot o raționalizare târzie, o reconstrucție ulterioară, a unor trăiri preverbale confuze. Blaga își modelează reminiscentele timpurii trecându-le prin tipare noționale preluate din literatura antropologică sau elaborate de el însuși, astfel încât scene din copilărie migrează într-o formă neschimbată din scrierile memorialistice (*Hronicul...*) în eseuri (*Elogiul satului românesc*, *Getica* etc.) sau în trilogii (*Geneza metaforei și sensul culturii*), servind drept material exemplificator pentru teoria magicului, a satului, a copilăriei etc. Totul magic al stării de fuziune cu mama, intraductibil în termenii eului individualizat, este supus unei selecții afective și apoi unui decupaj conceptual, care aduce în prim plan întâmplările cele mai semnificative pentru biografia mitologizată pe care și-o construiește

multiple și varii necunoscute».” *Ibidem*, p. 144.

¹⁹⁵ *Censura transcendentă*, p. 448.

Blaga, precum și pentru sistemul pe care aceasta trebuie s-o exemplifice.

Astfel, Blaga echivalează *ideea trăită a magicului*, adică intuiția forței obscure, de natură psihoidă, care, asemeni unui fluid atotpătrunzător, unește dorințele și voința copilului de obiectele și ființele lumii exterioare, prin conceptele de *putere magică* sau de *substanță magică*, preluate sau formate după inventarul teoretic al antropologiei începutului de secol. Mai exact, puterea magică este definită de Blaga în aceeași termeni în care Marcel Mauss și Henri Hubert conceptualizează termenul melanezian de *mana*¹⁹⁷. În seria izotopilor acestei idei magice, Blaga mai invocă noțiunile de *vacanda* (dacotas), *oki* (irokezi), *manitu* (algonquini), *vong* (Coasta de aur), *huringa* (australieni), dintr-un lung șir de exemple pe care antropologii epocii (Tylor, Frazer, Durkheim, Lévy-Bruhl, Jung) îl preluau, în diverse configurații demonstrative, din bogata literatură etnografică asupra primitivilor¹⁹⁸.

Într-o lucrare de doctorat susținută în 1942, Gh. Pavelescu avea să cerceteze, sub coordonarea științifică a lui Lucian Blaga, noțiunea românească de “mană”, care, dincolo de ciudata coincidență lingvistică cu termenul melanezian, desemnează un factor magic similar, dar cu o “sferă mult mai redusă decât cea primitivă”. În sens primitiv, mană înseamnă “eficacitatea autentică a lucrurilor”, “calitatea lor prin excelență”, ea făcând obiectul a

¹⁹⁶ *Despre gândirea magică*, p. 226.

¹⁹⁷ Sare rapid în evidență cât de îndatorat este Blaga analizelor celor doi antropologi: “Ideea de mana, scriu aceștia, este una dintre acele idei tulburi, de care avem impresia că ne-am descotorosit; tocmai de aceea ne vine atât de greu s-o concepem. Obscură și vagă, ea are totuși o utilizare ciudat de bine determinată. Abstractă și generală, ea se remarcă prin caracterul ei concret. Natura ei primitivă – deci, complexă și confuză – nu ne permite să-i facem o analiză logică; trebuie să ne mulțumim cu a o descrie. [...] Ideea de mana se compune dintr-o serie de idei instabile, confundându-se unele cu altele. Rând pe rând și în același timp, este calitate, substanță, și activitate.” Marcel Mauss și Henri Hubert, *Teoria generală a magiei*, Traducere de Ingrid Ilinca și Silviu Lupescu, Iași, Polirom, 1996, p. 137. Sinonimia aparent abruptă pe care o presupune Blaga între substanța și puterea magică își are originea și în considerațiile lui Cassirer. Ideea de *mana*, scrie acesta, “nu admite nici o frontieră exactă între reprezentarea substanței și cea a forței. Se pare deci că nici teoria substanțialistă, care înțelege simplu mana ca pe o substanță magică, nici teoria dinamică, care pune accentul pe noțiunea de putere, de forță și acțiune, nu ating adevărata semnificație a mitului și nu o epuizează. Aceasta se găsește mai degrabă în «fluiditatea» proprie manei, în această fuziune și acest amalgam de determinații care pentru noi sunt net separate.” *Op. cit.*, p. 103.

¹⁹⁸ Exemplele, care pot fi înmulțite cu *orenda* (huroni), *pokunt* (shoshoni), *yek* (tlinkit), *sgana* (haida), *nagual* (Mexic), *mulungu* (Africa centrală) *snam* și *sulia* (indigeni salish), *budjan* (yuini) etc., sunt sistematizate și discutate, printre alții, de Émile Durkheim, *Formele elementare ale vieții religioase*, p. 176-184, de L. Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, p. 108-147, și de C. G. Jung, *Über die Energetik der*

numeroase rituri de magie populară ce vizează conservarea, furtul sau aducerea *puterii* plantei sau animalului respectiv¹⁹⁹.

Ideea de tip *mana* este, în concepția lui Blaga, un factor care intermediază între termenii contrari pe care gândirea primitivă îi corelează magic. Ea este prin urmare un element de conținut, un concept-imagie cu rol de “locotenență cognitivă” pentru seria de necunoscute cuprinse între cei doi termeni contrari, și nu o relație prelogică sau alogică între acești termeni, cum susțin Lévy-Bruhl și Cassirer. “Dacă se interpoalează în gândirea primitivului acest al treilea termen, ea devine logică în înțelesul obișnuit. [...] Coincidența termenilor corelativi nu se face direct, ci prin mijlocirea ideii despre o esență magică comună «întregului» și «părții», «substanței» și «accidentului», «lucrului» și «imaginii» etc.”²⁰⁰ Operând în afara logicii aristotelice a terțului exclus, conceptul de putere magică are proprietăți paradoxale și iraționale, care însă satisfac nevoile unui intelect ecstetic.

În ceea ce privește referentul său, ideea magică descrie o putere ce infuzează întreaga natură, un fel de *pneuma* cosmică: “Universul e plin de astfel de puteri, forțe, energii, – cari în continuu se schimbă, se transformă, dar fără ca să piară nici măcar o scânteie din ele...”²⁰¹ Tentativa pe care tânărul Blaga o face într-unul din primele sale eseuri (datând din 1915, pierdut astăzi) de a corela conceptele de “materie” și “energie” sugerează că inclusiv în faza științistă a adolescenței sale viitorul filosof era atras de concepte fizice (forță, energie) a căror origine se află în gândirea mitică. Substanța magică nu este legată în mod specific de o anumită ființă (zeu, demon, om, vrăjitor, animal, plantă) sau de un anumit obiect neînsuflețit.

Seele, Zürich, 1928, p. 103, de la acesta din urmă preluându-le și Blaga.

¹⁹⁹ Gh. Pavelescu, *Mana în folclorul românesc. Contribuții pentru cunoașterea magicului*, Teză de doctorat, Sibiu, Tip. Krafft & Drotleff S.A., 1944, p. 28-29, 97 sqq. Influența analizelor lui Blaga din *Despre gândirea magică*, publicată în 1941, este vizibilă mai ales în definirea naturii și a proprietăților manei, doctorandul aducând în plus față de conducătorul său un bogat material etnografic românesc.

²⁰⁰ Eonul dogmatic, p. 257.

²⁰¹ Scrisoarea CXXVI către Cornelia Brediceanu, în Lucian Blaga, *Correspondență (A-F)*, Ediție îngrijită, note și comentarii de Mircea Cenușă, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989, p. 153.

Ea se comportă mai degrabă ca o *sarcină magică*, ce se transmite și încarcă o ființă, un lucru sau un loc, asemeni unei sarcini electrice. În termenii lui Cassirer, care din nou se relevă a fi fost o sursă de inspirație pentru Blaga, *mana* desemnează “accentul particular pe care conștiința magică și mitică îl pune asupra obiectelor”, locurilor și momentelor, permițând descompunerea întregului în două sfere, una semnificativă, sacră, alta derizorie, profană²⁰².

Legile după care are loc distribuția sau contaminarea magică nu sunt fizice și raționale, ci psihoide și iraționale. În sistematizarea acestor reguli, Blaga apelează nu atât la Frazer²⁰³, cât la Mauss și Hubert, care la rândul lor dezvoltau idei ale lui Tylor²⁰⁴. Astfel, filosoful român consideră că sarcina magică poate fi transmisă după următoarele reguli: a) contiguitate (“de la purtătorul sarcinii magice asupra obiectelor cu care acesta are un contact, fie în spațiu, fie în timp”); b) analogie (“de la un purtător sarcina magică se poate transmite, de la sine, fără de altă intervenție, asupra altor obiecte *asemănătoare* cu purtătorul”); c) contrast (“de la un purtător sarcina magică poate să se transmită asupra unui lucru, care sub anume raport se găsește în contrast cu purtătorul”)²⁰⁵. Alte proprietăți paradoxale ale esenței magice (nu se

²⁰² E. Cassirer, *op. cit.*, p. 104. “Conștiința mitică reușește să articuleze spațiul și timpul nu prin fixarea în idei durabile a elementelor nesigure și fluctuante ale fenomenelor sensibile, ci prin introducerea în ființa temporală și spațială a opoziției caracteristice dintre «sacru» și «profan». Acest accent originar și fundamenatal al conștiinței mitice domnește de asemenea asupra tuturor distincțiilor și regroupărilor particulare care ar putea fi efectuate în totalitatea spațiului și în totalitatea timpului. La nivelurile primitive ale conștiinței mitice, puterea și caracterul sacru apare încă sub forma unui lucru, a unui «ceva» sensibil, de natură fizică, care se atașează unei anumite persoane, sau unui lucru care îl transportă.” *Ibidem*, p. 108.

²⁰³ Frazer distinge două principii ale activității magice: “Primul principiu poate fi denumit legea similitudinii, al doilea legea contactului sau a contagiunii. Din primul dintre aceste principii, și anume din legea similitudinii, magicianul deduce că poate provoca orice efect dorit pur și simplu imitându-l; din al doilea el deduce că orice ar face cu un obiect material, acțiunea sa va avea, de asemenea, efect și asupra persoanei care a fost odată în contact cu obiectul, fie că acesta făcea sau nu făcea parte din corpul ei. Vrajile bazate pe legea similitudinii pot fi denumite magie homeopatică sau imitativă. Vrajile bazate pe legea contactului sau a contagiunii pot fi denumite magie contagioasă.” James George Frazer, *Creanga de aur*, Traducere, prefață și tabel cronologic de Octavian Nistor, București, Editura Minerva, 1980, vol. I, p. 30.

²⁰⁴ Cu o rigoare sporită, datorată consultării teoriilor psihologice și lingvistice asupra asociațiilor mentale ale lui Wundt, Marcel Mauss și Henri Hubert afirmă: “Din amalgamul de expresii variabile putem distinge trei legi dominante. Pe toate le-am putea denumi legi ale simpatiei, dacă prin cuvântul simpatie înțelegem și antipatie. Cele trei legi sunt a contiguității, a similarității și a contrastului: lucrurile aflate în contact sunt sau rămân unite, asemănătorul produce asemănătorul, contrarul acționează asupra contrarului.” *Op. cit.*, p. 81.

²⁰⁵ *Despre gândirea magică*, p. 305. Aceeași tipologie a legilor magice va fi reluată și exemplificată de Gh. Pavelescu, *op. cit.*, p. 94 sqq.

alterează în timp, se transmite la orice distanță, nu se divide ci rămâne întreagă în fragmente ale obiectului contaminat, nu scade în cel care o emite, nu dispăre prin dispersie, ci prin anulare, adică printr-o contraputere magică etc.²⁰⁶) vor fi exemplificate de Blaga prin amintiri din propria copilărie și din propriul mediu etnografic, alese în așa fel încât să se intercaleze în bogata serie de mostre procurate de literatura etnologică mondială.

Sarcina magică, esență “nici propriu-zis fizică, nici propriu-zis psihică”, poate fi dirijată în mod voluntar de către oameni cu puteri speciale, cum sunt șamanul, magul, vrăjitorul etc.²⁰⁷ Satul lui Blaga este populat de astfel de persoane oculte și temute, trăind în marginea societății. Lelia Rugescu amintește, din povestirile mamei sale, de țiganka vrăjitoare la care Ana Blaga a făcut apel pentru a vindeca glaucomul Leliei. Îngânând “cuvinte cabalistice”, bătrâna jertfește o găină neagră, ia obol un ban de argint, face să apară un vierme alb într-un borcan cu apă, cere un al doilea ban de argint și face să dispară viermele²⁰⁸. “Farmecul” se încadrează în ceea ce Frazer numește magie homeopatică, mizând pe similitudinea între albeața de pe ochi și viermele din borcan. Materializată într-un animal emisar, evacuat din borcanul conținător, boala este alungată prin empatie și din omul bolnav²⁰⁹. Ritul, și întreaga gândire magică subiacentă lui, face parte din inconștientul cultural refulat al satului, Ana Blaga cerând performarea vrăjii pe ascuns de soțul ei, garant nu numai al dreptei credințe ci și

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 286-287.

²⁰⁷ De comparat cu Ernst Cassirer: “Această forță materială este răspândită pretutindeni în lume, dar apare ca să spunem așa condensată în anumite persoane dotate cu o putere aparte, vrăjitorul, preotul, conducătorul, războinicul. Mai mult, aceștia pot de asemenea să smulgă un fragment din această totalitate substanțială, din această rezervă de forță, și să o transmită prin simplu contact unei alte persoane. Forța magică pe care o posedă preotul sau conducătorul, *mana* care e concentrată în ei, nu este legată de ființa lor individuală și poate fi modificată și transmisă altor persoane în diverse moduri.” *Op. cit.*, p. 82.

²⁰⁸ Lelia Rugescu, *Cu Lucian Blaga*, p. 129-130.

²⁰⁹ Lévy-Bruhl oferă un elocvent șir de exemple de “sucțiune” de către șamani a bolii materializate într-un obiect (cristal, insectă etc.) din trupul bolnavilor. Vezi *L'expérience «mystique» et les symboles chez les primitifs*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1938, p. 275 sqq. Comentând principiile gândirii oculte, Ernst Cassirer scrie: “Toate operațiile alchimice, oricât de elaborate ar fi în detaliu, se bazează pe ideea esențială că însușirile și stările sunt detașabile și transmisibile material, asemeni unor lucruri, idee ce se regăsește într-un stadiu mai primitiv și mai naiv în imaginea «țapului ispășitor». Orice însușire distinctă a unei materii, orice formă pe care aceasta ar putea-o lua, orice influență pe care ar putea-o exercita, este ipostaziată și devine o substanță, o ființă”.

al lucidității, și reproșându-și-o apoi la moartea Leliei.

Din aceeași “familie” cu vrăjitorul, dar cu funcție opusă, este vârcolacul. Înainte să fie satanizați de creștinism, vârcolacii²¹⁰ constituiau o tagmă de vrăjitori buni care, în transă extatică, metamorfozați în animale, luptau cu vrăjitorii răi pentru fertilitatea (mana) recoltelor²¹¹. O asemenea “vedenie” ce bântuie *satul-idee* al lui Blaga este Găman, “de care ne temeam ca de-o ființă cu legături prin tărâmurii demonice”. Dându-se de trei peste cap printre morminte, “ciudatul sătean” se transformă într-un om cu cap de câine, capabil să sece apa izvoarelor. Fără să mai facă diferența între vrăjitori răi și vrăjitori buni, copilul știe că trebuie să pună la poarta casei “frunză mântuitoare de leuștean / să apăr de strigoi / laptele și ugerul vacilor” (*Cântare pentru trecut*). Vârcolacul lui Blaga se încadrează în cazurile folclorice de licantrie, în care Tylor vede o supraviețuire a credinței animiste asupra capacității sufletului de a intra într-un corp animal²¹². Fascinat de astfel de personaje oculte, capabile să transmigreze în alte corpuri, Blaga își va reaminti de Găman în dramele *Zamolxe* și *Meșterul Manole*, unde personajul nu mai este, ce e drept, un vrăjitor licantrie, dar a rămas în contact cu forțele adâncului, cu Dionysos nocturn, cu *mana*, trecând noaptea prin crize de posesie.

În mod semnificativ, pentru Blaga prototipul acestor *personalități mana*²¹³ este mama

Op. cit., p. 92.

²¹⁰ Din slavul *Wilkolak*, om vrăjit sub formă de lup; cf. și bulgarul *vrkolak*, om căzut în catalepsie, al cărui suflet intră în trupul unui lup însetat de sânge.

²¹¹ Folclorul nostru are o bogată terminologie pentru a desemna “vrăjitorii de mană”: bosorcoi, fermecători, moroi, strigă, strigoi, vrăjitori, farmazoance etc. Despre puterile acestora, inclusiv cea de metamorfoză în diferite animale, vezi Gh. Pavelescu, *op. cit.*, p. 79-90. Demonstrația originii vrăjitoriei în șamanismul primitiv, precum și un bogat material documentar, în Carlo Guinzburg, *Istorie nocturnă. O interpretare a sabatului*, Iași, Polirom, 1996, p. 160 sqq.

²¹² “Trebuie remarcat că această concepție este perfect conformă cu teoria animistă după care sufletul unui om poate să iasă din corpul său și să intre în cel al unui animal, precum și cu ideea că oamenii pot fi metamorfozați în animale: două opinii care dețin încă din starea sălbatică un loc important în credințele umanității. Doctrina legată de *loup-garrou* este în esență cea a metempsihozei temporare sau a metamorfozei.” E. B. Tylor, *op. cit.*, p. 353 și sqq. pentru numeroase exemple, inclusiv din spațiul est-european.

²¹³ *Personalitate mana* este termenul prin care Jung desemnează oamenii care au atins “multdoritul punct central al personalității”, acel “fenomen inefabil care intermediază între opuzi, îi unește sau constituie rezultatul

sa. Fără să fie o vrăjitoare în sensul concret al cuvântului, Ana Blaga are în *Hronic* o figură copleșitoare, ce reflectă nu atât persoana ei reală, cât *imago*-ul idealizat pe care memorialistul și l-a format despre ea²¹⁴. Micul Lucian o investește cu o atotputernicie magică, reflectând prin aceasta starea de fuziune identitară în care copilul percepea lumea ecstatic, nu prin sine însuși, ci prin intermediere maternă. Mama este resimțită drept punctul în funcție de care se organizează întreg universul: “Ființă impersonală, fără gând întors asupra ei însăși, stăpânită numai de sacrul egoism al familiei, Mama era substanța activă în jurul căreia luau înfățișare palpabilă toate rânduilele vieții noastre”. Într-o poezie târzie, *Părinții*, Blaga recunoaște în părinți rădăcinile “prin cari ne prelungim pe subt pământ” și ne conectăm la centrul lumii și al sinelui.

Trăsătura fundamentală prin care Blaga simte nevoia să-și caracterizeze mama este arhaicitatea, amintirile materne trimițându-l înapoi spre straturile cele mai primitive ale propriului psihism. Rememorându-și copilăria, el pare a desfășura o expediție în Hades, spre marea zeiță chthoniană, care are putere de viață și de moarte asupra ființelor și ține în stăpânire semințele, adică tiparele naturii, ale cosmosului. Recunoscând fascinația de *numinosum* pe care chipul matern îl exercită asupra sa, scriitorul îl ridică la demnitatea de strămoș mitic tutelar, de *mumă*: “Mama era o ființă primară. *Eine Urmutter*, cum îi spuneam eu mai târziu, făcând uz de-un cuvânt nemțesc, ce mi se părea că i-ar cuprinde chipul și prin care o proiectam în arhaic. Fără multă școală, cu instincte materne și feminine preistorice. Preistorice în sensul deplinătății vitale, grele, masive”. Lelia Rugescu, în bună măsură influențată de

conflictului lor sau produsul tensiunii lor energetice”, adică sinele. C. G. Jung, *Collected Works*, Princeton University Press, Bollingen Series nr. XX, vol. 7, par. 382. Având în vedere că, în concepția analitică, mama este purtătoarea imaginii sinelui copilului, sau chiar că ea funcționează ca sine al copilului, este de înțeles de ce Blaga, modelat de experiența unei fuziuni prelungite cu mama, resimte *imago*-ul matern ca pe o *personalitate mana*.

²¹⁴ Idealizarea mamei, ca și a surorii moarte, ar fi, în teoria Melaniei Klein, mecanisme de apărare împotriva sentimentului de vinovăție provocat de propriile impulsuri agresive împotriva acestor figuri care nu-l lasă pe micul Lucian să existe. Copilul clivează imaginea mamei, respectiv a surorii sale, în două chipuri: pe de o parte o mamă rea și o soră urâtă, pe care le distruge simbolic, de cealaltă parte o mamă bună și sora angelică, pe care le restaurează în mod magic. Cf. Melanie Klein, *op. cit.*, 341-342.

viziunea unchiului ei, își amintește și ea de Ana Blaga ca de “o ființă arhaică: astfel le văd eu pe străbunele noastre, dace”²¹⁵.

Blaga își proiectează mama pe fundalul unei culturi primitive, care corespunde propriului său orizont din prima copilărie. Dacă tatăl va fi conjugat cu o viziune religioasă mai degrabă raționalistă, mama este așezată în cadrele unei viziuni precreștine, păgâne, de esență șamanică. “Nu avea Mama cunoștințe folclorice deosebit de bogate, dar ea trăia aieva într-o lume croită pe măsura celei folclorice. Existență încadrată în zarea magiei. [...] S-ar putea adăuga, că Mama suferea de o religiozitate cu adiacențe folclorice și superstițioase, ce n-o îndruma spre naos și altar. Chiar în graiul ei de toate zilele se amesteca, plină de aluzii, șoapte, exclamații și formule arhaice, o magie de aspecte pitorești, pe care ființa ei o acumula din obștescul văzduh.” Atmosfera de basm, încărcată de superstiții și eresuri, în care trăia Ana Blaga (portret de altfel discutabil, fiind mai degrabă vorba de o proiecție a micului Lucian), venea în întâmpinarea nevoii de imagini fantastice a copilului. Descântecele, vrăjile și poveștile mamei constituiau un adevărat ecran pe care puteau fi vizionate și raționalizate intuițiile preverbale. Propria conformație psihică, și nu pur și simplu copilăria petrecută într-un sat tradițional românesc, este cea care l-a făcut pe viitorul scriitor receptiv cu precădere la aspectele magice ale culturii folclorice rurale.

Prima reprezentare a lumii pe care și-o formează micul Lucian este catalizată de mamă în termenii unui animism magic²¹⁶. Universul folcloric al mamei este, în limbajul lui Lucien Lévy-Bruhl, un univers al participării mistice. Omul se inserează empatetic în natură, percepându-i fluxurile de energie. Sacrul se manifestă prin cratofanii, prin forțe și stihii de

²¹⁵ Lelia Rugescu, *op. cit.*, p. 121.

²¹⁶ Este greu, dacă nu chiar imposibil de reconstituit din scrierile lui Blaga tabloul real al credințelor și practicilor magic-folclorice din zona Lancrămului, deoarece scriitorul nu s-a aplecat niciodată asupra amintirilor sale cu mijloacele științific-descriptive ale unui etnograf, ci doar cu conceptele telescopate ale unui filosof al culturii. Pregața, iridescența internă pe care aceste amintiri le-au păstrat peste ani depun însă garanție pentru realitatea lor subiectivă.

natură pneumatică. Mama se mișcă într-o “lume străbătută de puteri misterioase”, pe care le controlează prin vibrațiile proprii făpturi. Ea este o vrăjitoare care supune elementele prin intensitatea dorinței și a voinței sale. În ziua în care un incendiu arde o parte din sat, își amintește Blaga, “vedeam pe Mama, puternică, deasupra, înfruntând elementele [...] În mijlocul primejdiei, s-a ridicat în mine, în acea zi, credința că Mama va învinge totdeauna și-n toate împrejurările elementele vrăjmașe nouă și așezărilor noastre”.

Controlul focului este unul din atributele șamanului²¹⁷. Prin puterea exercitată asupra elementului piric, Mama amintește de o altă figură ce “a dat mult de lucru tălmăcitorilor din sat”: omul care se transformă și călătorește sub aspectul unei roți de foc. Nu mai puțin impresionantă este puterea solomonarului de a dirija ploile, pe care Blaga, asemeni lui Creangă, i-o atribuie mamei sale: “«Mamă, vine ploaia!» strigam eu. Mama adăsta în ușa șurii și ridica privirea: «Ad-o, Doamne, ad-o!». Era în chemarea aceasta, ridicată din urmă din alt veac, un ton stăruitor de invocare păgână, un accent de descântec, irezistibil, că mă miram, cum puterea ascunsă în miezul norilor se mai împotrivea”.

“Cu talentul ei de fabulație”²¹⁸, Ana Blaga îi formează micului Lucian sensibilitatea pentru lumea fantasmatică și îi oferă instrumentele de interpretare a ei în registru magic. Responsabilă involuntar de întârzierea nașterii ca persoană a copilului în lumea de aici, ea este resimțită de băiat ca o inițitoare în secretele lumii de dincolo. Prin intermediul basmelor povestite de ea, Lucian capătă o reprezentare imaginară pentru acel ținut al nimănui în care a fost sechestrat în anii de tăcere ai primei copilării. Basmul pe care îl ascultă în mod obsesiv este construit pe tema călătoriei pe Celălalt Tărâm: “Nu știa Mama prea multe, dar nimerea fără greș tonul lumii ireale, încât chiar glasul ei mi se părea că vine dintr-o a patra dimensiune a spațiului. La dorința mea ea îmi repeta adesea o poveste, ce aducea cu: «Tinerete fără

²¹⁷ Vezi Mircea Eliade, *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului*, Traducere din franceză de Brândușa Prelipceanu și Cezar Baltag, București, Editura Humanitas, 1997, passim.

bătrânețe». [...] De fieștecare dată povestea mă tulbura în toată ființa. Mă tulbura basmul pentru dulcea amărăciune cu care vorbea despre zările fericirii, dar și pentru simțământul amețitor, ce-mi da, cu privire la încălecarea timpurilor, ce stăpânesc lumea cu tărâmurile ei.”

Știm astăzi că basmele fantastice, cum le numește V. I. Propp, își trag sursa din tradiții șamanice²¹⁹. Ele narează, într-un registru popular puternic stilizat, ceea ce la origine reprezenta o experiență psihologică de limită: transa extatică în cadrul căreia șamanul călătorește, în stare decorporalizată, pe tărâmul lumii de dincolo. Protagonistul basmului îndrăgit de Lucian găsește în pământ un craniu, pe care îl invită în glumă la masă și care la rândul lui îl pofteste să viziteze celălalt tărâm. După trei zile petrecute în ținuturi feerice, unde domnesc lumina, fericirea și uitarea, flăcăul se întoarce acasă, constatând că aici se scurseseră între timp trei sute de ani. O slujbă ținută de un preot îl dezleagă din existența lui întârziată, transformându-i trupul în cenușă.

George Dumézil a studiat schema acestor călătorii șamanice în legende nordice, iar Mircea Eliade o regăsește la celți și la traci, precum și la câteva din popoarele asiatice migratoare, în special la slavi și fino-ugrici, care au venit în contact cu folclorul nostru²²⁰. “Musafirul” este un duh aliat invocat, involuntar, prin intermediul craniului găsit în pământ²²¹, ce îl instruește pe neofit în timpul extazului, îndrumându-l în *alius orbi*, iar

²¹⁸ Lelia Rugescu, *op. cit.*, p. 97.

²¹⁹ Vezi V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Traducere de Radu Nicolau, București, Editura Univers, 1973, p. 46-47 și passim. Pentru o descriere a funcțiilor șamanului în general și a călătoriilor sale pe tărâmul lumii celeilalte, Jean-Paul Roux, *Șamanul*, în *Surse orientale. Lumea vrăjitorului*, Traducere de Laurențiu Zoicaș, București, Editura Symposion, 1996, p. 227-231.

²²⁰ Mircea Eliade, în articolul “«Șamanism» la români?”, se îndoiește însă că riturile de vrăjitorie ale românilor ar fi de origine central-asiatică. Cf. *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, Traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, p. 193-205.

²²¹ Craniul era obiectul unor elaborate culte neolitice și celtice, fiind considerat sediul “unei forțe sacre, de origine divină, care îl ocrotea pe proprietar de toate primejdii și îi asigura sănătate, bogăție și victorie”. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. II, Traducere de Cezar Baltag, București, Editura științifică și enciclopedică, 1986, p. 138. Lévy-Bruhl așază craniul în seria “simbolurilor participative” primitive, alături de toate obiectele magice gen *churinga* australian sau *naterari* (tribul Orokaiva) care țin concret locul mortului. “A poseda craniul unui dușman înseamnă a-l ține sub propriul control, poate chiar a-l folosi ca ajutor. A păstra în preajmă craniul unui părinte sau al unui șef înseamnă a-ți asigura facultatea de a-i vorbi, de a-i cere sfaturi sau

comprimarea timpului este o senzație specifică pentru experiența catabasisului. “Dulcea amărăciune” a basmului traduce pentru viitorul scriitor stările de pierdere de sine în care, la “invitația” surorii moarte, regresează până la stadiul letal al nenăscutului. “Simțământul amețitor” de “încălecăre a timpurilor” exprimă același conținut cu celebra intuiție pe care Lucian o are asupra condiției thanatice: “Mort trebuie să fie ca și viu. E așa că nici nu știi că ești mort. Noi bunăoară stăm aici în cerc și vorbim, dar poate că suntem morți, numai că nu ne dăm seama”²²².

Mama este centrul unui microunivers alveolar, care iradiază concentric dinspre vatra familiei spre zărilor “lumii largi”. Pentru gândirea magică și mitică, din care își revendică Blaga viziunea infantilă asupra universului, spațiul nu este nici omogen și nici izotrop²²³. El se organizează în funcție de anumite puncte de energie, care alcătuiesc centre benefice sau malefice pentru om. Casa părintească reprezintă o incintă magică protectoare, de unde mama a exorcizat duhurile rele ce amenință familia. Ceea ce vine din afara acestui cerc magic, cum ar fi un câine turbat, aduce nenorocire și moarte. Copiii sunt feriți de pericole câtă vreme rămân sub “scutul matern” și nu se lasă atrași de spiritele unor locuri străine, cum este duhul din bulboana morii. Asemeni unui zeu lar, întrupare a “duhurilor strămoșești”, spiritul mamei îl susține simbolic pe copil și în “războaiele” purtate de acesta cu prietenii de joacă.

Pornind din *omphalos*-ul casei părintești, geografia se organizează după geodezicele puterii magice. Așezată în centrul de gravitație, Mama cheamă ploaia deasupra grădinii, îndepărtează focul de șura familiei, veghează asupra elementelor. Spațiul cuprins sub “umbrela” energetică maternă alcătuiește un cosmos ordonat și cognoscibil. Acesta este satul,

ajutor, de a-i afla «dispoziția», de a-i liniști mânia dacă este nevoie și de a-i câștiga bunăvoința.” *L’expérience «mystique» et les symboles chez les primitifs*, p. 200 sqq.

²²² Am citat de astă dată nu varianta din *Hronic*, ci pe cea din *Elogiul satului românesc*, p. 37.

²²³ “Spre deosebire de omogenitatea care domnește în spațiul conceptual al geometriei, fiecare loc și fiecare direcție este afectat în spațiul intuitiv al mitului de un *accent* particular, care trimite el însuși la accentuarea fundamentală specifică mitului, și anume distincția dintre sacru și profan.” Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 111.

sau ceea ce Blaga numește *satul-idee*. Trăsătura esențială a satului blagian este organicitatea, simbioza perfectă cu mediul, ce derivă din investirea lui cu valorile sinelui matern. Lancrămul din *Hronic* este un sat matriarhal, construit în jurul Mumei. Cultura populară își extrage seva, susține prin intropatie autorul *Spațiului mioritic*, din acest “centru generator, binecuvântat și rodnic ca stratul mumelor”. Blaga așază arhetipurile materne în vatra stilistică a satului, astfel încât materocentrismul său se regăsește în cosmocentrismul așezărilor rurale: “«Satul-idee» este satul care se socotește pe sine însuși «centrul-lumii», și care trăiește în orizonturi cosmice, prelungindu-se în mit. [...] Satul nostru reprezintă o așezare situată și crescută organic într-o lume totală”²²⁴. Din cercul miraculos al satului, copilul (în sensul generic dat de Blaga propriei copilării) trăiește “experiența vie a lumii ca totalitate”, deoarece sufletul său se conectează la *anima mundi* și trăiește sentimentul participării la întregul cosmic.

Extensiune a casei părintești, satul este un microunivers autarhic²²⁵. Înainte ca Mircea Eliade să fi dezvoltat conceptul de *axis mundi*²²⁶, Blaga așază satul-idee pe verticala ce unește nivelurile cosmice, cel terestru de cel celest și de cel infernal: “vedeam satul așezat înadins în jurul bisericii și al cimitirului, adică în jurul lui Dumnezeu și al morților. Această împrejurare, care numai târziu de tot mi s-a părut foarte semnificativă, ținea oarecum isonul întregii vieți, ce se desfășura în preajma mea. Împrejurarea era ca un ton, mai adânc, ce împrumuta totului o nuanță de necesar mister.”²²⁷ Cosmografia satului blagian are o dimensiune *psihoidă*, deoarece ipostaziază stratigrafia psihică a micului Lucian²²⁸. La fel cu

²²⁴ *Elogiul satului românesc*, p. 48, respectiv 40-41.

²²⁵ “Satul există în conștiința copilului ca o lume, ca unica lume mult mai complex alcătuită și cu alte zări, mai vaste, decât le poate avea un mare oraș, sau metropolă, pentru copiii săi”. *Ibidem*, p. 36.

²²⁶ Mircea Eliade, *Sacral și profanul*, Traducere din limba franceză de Rodica Chira, București, Editura Humanitas, 1992, p. 35 sqq.

²²⁷ *Elogiul satului românesc*, p. 35.

²²⁸ “În mai mare măsură decât proiecție a amintirii, scrie George Gană, «satul românesc» al lui Blaga e un spațiu ideal destinat să satisfacă aspirațiile lui cele mai adânci: comuniunea cu absolutul cosmic, salvarea de sentimentul solitudinii și al curgerii. «Satul», în textele filosofice ca și în poeme, este așadar proiecție a unei năzuințe, e mai mult o utopie decât o amintire idealizată.” *Opera literară a lui Lucian Blaga*, p. 209.

“turnul” construit de Jung ca expresie a interiorității sale²²⁹, satul blagian, încadrat pe verticală între cimitir și biserică, poate fi privit ca o imagine a conștiinței scriitorului cuprinsă între inconștientul matern și supraeul patern.

Cimitirul este ținutul adânc scufundat din inconștientul arhaic unde este înmormântată Lelia. Dacă vrea să-și regăsească sora moartă, Lucian trebuie să coboare printr-un sorb ce răspunde “de-a dreptul în iad”, sau pur și simplu să se lase înghițit de vârtejurile din bolboaca morii, ce “își cereau jertfa aproape în fiecare vară”. La rândul lor, morții urcă la suprafață prin rădăcinile copacilor. Scena cu fetița care ghicește caracterul celui îngropat după gustul prunelor crescute pe mormânt²³⁰ este o metaforă prin care Blaga descrie felul în care senzații prezente atrag sinestezic din inconștient amintirea unui dispărut. Comentând înecul unui prieten în vârtejurile de la moară, Lucian se lasă să alunece în “tăcerile cele mai de jos” și prin această regresie el săvârșește o mică *nekya*, o invocare a morților. Comentariul halucinat pe care îl face cu această ocazie asupra postexistenței pare a-i fi dictat, în stare de mediumnitate, de către o ființă moartă, care îl ia în posesie din adâncuri. Atracția nivelului infernal, simbolizând inconștientul primitiv, va fi contrabalansată de tentația nivelului celest, simbolizând supraeul rațional, al cărui “preot” este Isidor Blaga.

Satul constituie orizontul universului locuibil și cognoscibil: “De jur împrejur, la capătul vederii, era pentru mine o margine, marginea lumii”. Dincolo de pragul acesta magic, în afara puterii mamei, care menține lumea în “normalitate”, se întinde necunoscutul fabulos. Natura aflată dincolo de zarea copilului iese din normele cotidianului și intră în cele ale fantasticului. *Dincolo* se află împărăția *puterilor* străine, care domnesc stihial. Râpile roșii (“formațiuni geologice bizare ca o arhitectură de poveste, sau ca o așezare de temple egiptene, cu colonne

²²⁹ C. G. Jung, *Amintiri, vise, reflecții*, Consemnate și editate de Aniela Jaffé, Traducere și notă de Daniela Ștefănescu, București, Editura Humanitas, 1996, Cap. “Turnul”.

²³⁰ Imaginea este utilizată de Blaga ca exemplu pentru acele “concepții, viziuni, presimțiri, care nasc firesc – spune el – în lumea satului”. *Geneza metaforei și sensul culturii*, p. 341.

de cremene și foc”) sunt locuite de un căpcăun, “care se ținea departe și stătea oarecum la pândă la marginea lumii”. Din “lumea de dincolo” vin diverse fenomene ciudate și înspăimântătoare, cum sunt “negurile, aspre și reci” de pe Mureș, sau “fulgerele, ce lucesc uneori în zarea nordului, neurmă de nici un tunet”. Imaginea copilului așezat în centrul luminos al satului, împrejurul căruia se întinde misterul (“povestea”), sugerează sfera firavă a eului infantil înconjurată de întinderile incomensurabile ale necunoscutului exterior și interior, la care mama îl racordează magic.

Empatia maternă deschide realitatea empirică spre suprarealitatea spirituală: “Satul era astfel situat în centrul existenței și se prelungea prin geografia sa de-a dreptul în mitologie și în metafizică. Acestea alcătuiau pervazul natural și de la sine înțeles al satului.”²³¹ Conceptele cele mai cunoscute prin care antropologia începutului de secol definea percepțiile “primitive” erau cele de animism (E. Tylor) și de participare mistică (L. Lévy-Bruhl). Blaga își modelează amintirile în așa fel încât acestea să cadă exact peste o viziune animistă a lumii. Fulgerele fără tunet specifice verilor transilvane sunt “săgeți de foc ale vâvelor”. “Focuri pe comori”, vâlvele sunt ridicate de mamă de la rangul de divinități chtoniene ce păzesc minele la cel de divinități atmosferice: “Mama îmi spunea însă că în Munții Apuseni ar mai fi o țară: Țara Vâvelor. Și că între aceste vâlve se stârnesc câteodată bătălii după chipul și asemănarea furtunilor.”

În viziunea șamanică, duhurile locuiesc adesea în izvoare sau albie de apă, putând fi chemate cu ajutorul unor instrumente sonore speciale (*bull-roarers*). În amintirile lui Blaga, râul Sebeș este vegheat de căpcăunul de la Râpile Roșii, în bolboaca de la Moară locuiesc monștri acvatici care, asemeni dragonului ucis de Perseu pentru a o salva pe Andromeda, “își cereau jertfa aproape în fiecare vară”²³², iar în iezerul de la Șurianu se afla un “cuib de

²³¹ *Elogiul satului românesc*, p. 36.

²³² E. Tylor enumeră mai multe astfel de credințe asupra ofrandelor și sacrificiilor care se aduc spiritelor ce

bălaur”, din care descinde o seminție de tritoni înzestrați cu “daruri miraculoase, proprii altor ere”²³³. Duhurilor apelor li se opune duhul secetei, care seacă izvoarele și alungă norii de ploaie: “Seceta dură toată vara. Le-a fost sortit atunci și fântânilor să se usuce. Un duh rău, subpământean, le suga pe dedesubt, pentru ca în prundul lor să nu mai rămână decât uscăciune, broaște și blestem.”

Vârfurile muntoase ce străjuiesc orizontul de la miazănoapte al satului sunt “două zeități”, iar “Masa Jidovului”, formațiune geologică semănând cu o masă gigantică, este o rămășiță din isprăvile tectonice ale rasei de uriași ce a populat odată pământul. Tot o seminție de făpturi mitologice sunt și “gușații”, locuitori ai satului Săsciori. “Oameni diformi, cu gușile atârând uneori până la burtă”, gușații sunt în ochii copilului niște căpcăuni, supraviețuitori ai aceleiași epoci fabuloase ca uriașii²³⁴. Poetul va relua imaginea lor monstruoasă, punând-o în antiteză cu sveltețea de fecioară a ulcioarelor făcute de ei, în poezia *Olarii*: “De veacuri ei își au aici lăcașul, de la începutul / cel dintâi, grotești și tâmpi, gușații fără grai. / Olari ei sunt, sortiți să-nmoaie și să coacă lutul. / Ca niște zmei întârziați și blânzi / cu fețe prelungite în cimpoaie, / arhaici inși, își poartă pe sub plai / un vis fragil prin zilele greoaie”.

Ființele de rând sau obiectele comune, care fac parte din universul casnic, pot și ele să devină animate. În virtutea corespondenței magice dintre părțile naturii, a legii simpatiei

locuiesc într-un izvor, un fluviu, un lac sau într-o mare. În Germania, spre exemplu, în virtutea unor vestigii din vechea religie păgână, la vederea unui înecat poporul comentează: “Spiritul râului își cere sacrificiul anual”. *Op. cit.*, p. 129.

²³³ Lucien Lévy-Bruhl a pus în evidență solidaritatea “mistică” între geografie și mitologie, amplasamentele sacre fiind, în virtutea participării magice, puterile sau divinitățile înseși. În vărfurile muntoase sau în ochiurile de apă “se manifestă și locuiesc puteri invizibile, adesea nedefinite, a căror prezență, mai degrabă simțită decât gândită, este certă. A spune că aceste locuri sunt locuința, lăcașul, receptaculul, vehiculul acestor puteri nu este nici pe departe îndeajuns. În complexul în primul rând afectiv ce ocupă conștiința primitivilor, nici puterile nici locurile invizibile nu sunt resimțite sau reprezentate separat, ci prin participarea dintre ele. Din cauza aceasta, locurile *sunt* într-un anume sens puterile înseși.” *L’expérience «mystique» et les symboles chez les primitifs*, p. 182.

²³⁴ În mitologia românească figurează patru generații de creaturi antropomorfe: căpcăunii, uriașii numiți și “jidovii” (poate fiindcă au fost preluați din mitologia *Vechiului Testament*?), oamenii și rohmanii sau blajinii. Antropofagi, chinocefali, având un singur ochi, lătrând în loc să vorbească, căpcăunii sunt stârpiți de potop sau de către uriași, iar aceștia la rândul lor sunt înlocuiți de oameni. Vezi Tudor Pamfile, *Povestea lumii de demult după credințele poporului român*, București, Librăriile SOCEC & Comp. și C. Sfetea, 1913, cap. “Oamenii

universale, soarta omului se răsfrânge asupra unui întreg lot de lucruri și fapte din mediul înconjurător, într-o corespondență biunivocă. Castanul din grădina casei este locuit de un “duh legat în chip misterios de destinul casei și al familiei (castanul avea să se stingă de altfel, mai târziu, tocmai în anul când murea și Tata)”²³⁵. Mai mult decât un zeu lar, protector al vetrei, castanul este mai degrabă un dublu dendromorf al tatălui, din a cărui vitalitate se împărtășește. Tot un dublu, zoomorf de astă dată, al tatălui, este și câinele Nero, a cărui moarte, imediat după stingerea din viață a lui Isidor Blaga, este resimțită de Lucian ca un “simbol al procesului de destrămare în care intra, fără oprire, gospodăria noastră”²³⁶. Copacul totemic pe care poetul și-l imaginează pentru sine însuși este *Gorunul*, în a cărui eternitate vegetală omul își citește empatetic propria moarte, la fel cum, într-un exemplu adesea citat de antropologia începutului de secol, și de Blaga însuși, indienii bororo sunt totemic identici cu papagalii roșii.

Un animal cu o sarcină magică de sens negativ față de câinele casei este cucul. Acesta are o influență nefastă asupra *manei* umane, inhibând creșterea copiilor pe care îi “scurpă”. În cuvintele în doi peri ale lui Isidor Blaga despre cuc transpar vechi credințe legate de această pasăre²³⁷, dintre care Blaga le scoate în evidență în special pe cele șamanice. Pasăre malefică, cucul face să turbeze vitele sau îl asistă pe șaman în timpul incantațiilor sau la resuscitarea morților, iar la noi, în Banat, “se crede că vacile și oile care fată în timpul când cântă cucul, se deoache și pierd mana. De aceea trebuiesc «răscucăite»”²³⁸. Valorizând lumea printr-o asemenea prismă, micul Lucian este cuprins de o teroare panică la vederea unui cuc: “Da, era

vechi”; Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, București, Editura Academiei RSR, 1987, Cap. “Antropogonia”.

²³⁵ O corelație folclorică similară face și Marin Preda între Ilie Moromete și bătrânul salcâm al familiei.

²³⁶ Solidaritatea, totemică la origini, dintre individ și o plantă sau un animal, ce se păstrează și în folclorul european, inclusiv în cel românesc, este explicată de Frazer prin ideea de “externare” a sufletului într-un obiect sau o ființă străină. Vezi *Creanga de aur*, vol. I, Cap. “Vestigi ale cultului arborilor în Europa modernă”, și vol. V, Cap. “Sufletul exterior în obiceiurile populare”.

²³⁷ Cucul simbolizează gelozia, parazitismul, lenea, este mesager al regatului nopții, sau întruchipează sufletul morților, ori chiar al zeilo (Hera, Zeus etc.) Vezi Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. I, București, Editura Artemis, 1995, p. 406-407.

limpede: se apropia. Urmăream cu respirația tăiată cântecul înfricoșătoarei păsări, ce putea să-mi reteze creșterea în lungul drumului și să mă lase pitic în calea vieții. Din pom în pom, cucul venea adus de gândul rău. Acum îi deslușeam și zborul. Inima îmi tropotea pe drumul, fără apropieri și fără depărtări, al sângelei. Apoi un trosnet de crengi uscate chiar deasupra noastră. Și dintr-o dată: «cu-cu! cu-cu!». Tocmai în pomul nostru. Cu un țipăt sălbatic de spaimă, mă aruncaii peste Tata”. Oricât ar părea de infantilă spaima băiatului, nu este inutil a aminti că experiențe asemănătoare trăiesc și adulții ce se inițiază în șamanism, pe măsură ce li se dezvoltă o nouă sensibilitate față de fenomenele invizibile.

Sub influența interpretărilor folclorice pe care i le oferă părinții, copilul personifică fiecare element, formă de relief, obiect sau faptură ieșită din comun, care inspiră curiozitate, respect sau teamă²³⁹. Teoria lui Lévy-Bruhl în privința demonizării de către omul primitiv a fenomenelor insolite poate fi perfect ilustrată prin întâmplarea cu *întunericul* ce ia în posesie casa lui Vasile. “Pe un ton ce-l apucă țăranii când vorbesc despre lucrurile oculte, el îmi împărtăși că ai lui sunt plecați de-acasă, și că în tinda lor se petrec lucruri necurate. Încercai cu o încruntare din sprâncene să-mi redobândesc luciditatea, pe care mi-o submina glasul lui Vasile, și cerui amănunte. Vasile îmi arăta că în tinda lor s-a lăsat o beznă cum de obicei nu este la acest ceas în alte zile, de unde încheierea că diavolul s-a ascuns în încăperea aceea, alungat de clopotele duminicii”. Utilizând conceptele filosofice ale lui Blaga, se poate spune că umbra din mijlocul casei a fost încărcată cu o *sarcină magică*. În termenii lui Frobenius, ar fi vorba de o proiecție magică a unui material sufletesc, de un transfer spontan al unei reprezentări angoasante din planul (inconștient al) sufletului în planul conștiinței

²³⁸ Gh. Pavelescu, *op. cit.*, p. 43.

²³⁹ Lévy-Bruhl a cercetat felul în care excepțiile de la ordinea normală sunt resimțite de mentalitatea primitivă ca o amenințare și un presagiu funest, straniețatea, insolitul unei forme, apariții sau comportament generând impresia de mister, de experiență religioasă, de sacru. Vezi Lucien Lévy-Bruhl, *L'expérience «mystique» et les symboles chez les primitifs*, Cap. “L'insolite, expérience mystique”.

senzoriale²⁴⁰.

Irupția necunoscutului în mediul cotidian face ca atitudinile normale să devină insuficiente. După ce încearcă, o clipă, să “rearanjeze” logic sensul întâmplărilor narate de Vasile, Lucian revine la categoriile gândirii magice. Pentru a exorciza casa, el recurge la gesturi apotropaice, descoperite spontan, în acord cu intuiția forței pneumatice, de tip *mana*, ce animă întreaga lume. Filosoful de mai târziu va arăta că o sarcină magică poate să dispară “printr-un act de anulare provenit din partea unei contraputeri sau a unei contrasubstanțe magice”²⁴¹. Tot așa, băieții simt că, pentru a alunga duhul necurat, trebuie să-și activeze puterea propriului spirit, intrând într-o stare de surexcitație belică: “A pus mâna, fiecare pe ce-a putut, și am purces cu furci, toiege, căldări, vătraie, răsteie, ca să dăm în front compact năvală în ograda lui Vasile, cu un iureș de trib din dumbrăvile negre ale Africii. Zeci de brațe s-au ridicat și au izbit cu toată puterea în ușa, în dosul căreia bănuiam ascuns duhul beznei. Loviturile erau însoțite de strigăte nearticulate și de asurzitoare zgomote de metal. Buzduganul năzdrăvan nu-l vedeam, dar îl simțeam lucrând printre noi.”

Este cunoscut rolul decompresiv al strigătelor în stările de angoasă; aici este vorba însă de ceva mai mult, de o potențare războinică a puterii interioare. În această joacă infantilă se schițează un comportament magic ce se încadrează într-un scenariu ritual mai amplu, de care Blaga, memorialistul cu lecturi antropologice, nu este străin. Gesticulația copiilor amintește de ritul orgiastic prin care luptătorii primitivi, dansând în jurul totemului, invocă în ajutor duhurile protectoare. Eroii din războiul Troiei se transformă în adevărate stihii distrugătoare atunci când zeii le insuflă *menos*, “ardoare războinică”. Luat în posesie de *furor*, războinicul nordic devine un *berserker*, oștas al lui Odin, căruia nimic nu i se poate opune. “Se iscase în

²⁴⁰ “Acești demoni (sau ceea ce e fantomatic și incert în lumea înconjurătoare) sunt manifestări de viață infantile ale paideumei, care corespund devenirii și se petrec în planul «cel mai de jos», cel al vieții sufletești, ca un fenomen inaccesibil reflecției omenești (căci reflecția are loc în planurile conștiinței și al rațiunii) și care pătrund spontan în viața conștientă abia odată cu încheierea procesului de geneză.” Leo Frobenius, *op. cit.*, p. 102-103.

noi, povestește Blaga, ca o magică furie, ca o sacră beție, ce ne da îndrăzneala de necrezut de a înfrunta nevăzutul și de a grăbi deznodământul”²⁴². Strigătele nearticulate scoase de copii sunt izbucniri pure de forță care, împreună cu zgomotul asurzitor de metale, sperie duhurile vrăjmașe²⁴³. Ideea de participare mistică, subiacentă stării de posesie războinică, va constitui intuiția nucleară pe care Blaga va dezvolta atât un comportament poetic (entuziasmul dionisiac), cât și un concept filosofic (*daimonion*).

Micul Lucian simte bătând prin obiecte și fapte o forță misterioasă, care îl sperie și-l atrage în același timp. O altă epifanie a necuratului este un cărăbuș care iese miraculos prin pereții cutiei în care îl închisese “ucenicul vrăjitor”. “Căci se întâmplase ceva: un cărăbuș ieșise pe unde nu se putea ieși, și se făcu nevăzut! În timp ce mă rugam sub brad, simt mișcând ceva pe la ceafă, apoi pe păr. Pun mâna: cărăbușul! L-am azvârlit cât colo și am luat-o la goană. Mi-o făcuse deci diavolul din nou. Se înființase ca să-mi arate cât de puțin îi păsa Măriei Sale de rugăciunile mele!” Puterea nefirească ce îl animă pe cărăbuș este desigur o fantasmă pe care copilul o proiectează în afara sa, în cel mai autentic spirit “paideumatic”. De altfel, este la fel de evidentă prelucrarea pe care omul matur o induce imaginii, creând impresia că micul Lucian l-ar fi citit deja pe Goethe. Cărăbușul este gândit, asemeni câinelui din *Faust*, ca o întruchipare zoomorfă a lui Mefisto, ce îl îmbie încă de copil pe viitorul poet la pactul cu demonul creației.

Teama de stafii și locuri bătute îl va încerca pe Blaga și în anii petrecuți la școala din Brașov, unde viitorul poet, trecând pe lângă un cavou, aude “ca un zăvor de coșciug, ce se deschidea, și-un clinchet de candelă atinse de cineva în mers nevăzut”. “Un fior mă îmbrăca

²⁴¹ *Despre gândirea magică*, p. 286.

²⁴² Despre furia războinică și legătura ei cu nebunia sacră și posedarea, E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, București, Editura Meridiane, 1983, p. 27-29.

²⁴³ Exact în aceași termeni ar putea fi descris ritualul apotropaic prin care cureții, preoții însărcinați să-l crească pe Zeus, îl îndepărtează pe Cronos, venit să-și înghită progenitura. Procedul va fi preluat și de către creștinism, unde clopotul bisericii (evocat de Vasile) sau toaca (pe care Blaga o va introduce în *Arca lui Noe*) sunt

rece, mărturisește memorialistul, de câte ori o luam pe lângă cimitir, pe întuneric. Îmi închipuiam că statuia de brumă fosforescentă a lui Andrei Mureșanu ar fi putut să mă cuprindă o dată cu brațele, pe la spate, și o senzație de atingere sepulcrală cu lumea de dincolo își făcea pârtie pe șira spinării mele.” În ciuda atmosferei gotice pe care o capătă fantasticul în mediul burgului săsesc de sub Tâmpa, obsesiile lui Lucian sunt aceleași. Statuia care prinde viață, sau spectrele care ies din cavouri, sunt imagini în care băiatul își materializează o componentă refulată, și anume personalitatea feminină a primei copilării. Sora moartă din el bântuie la marginile conștiinței diurne și prinde consistență în stările crepusculare, de scădere a pragului lucidității²⁴⁴.

Spaima de fenomenele de mediumnitate și posedare ar putea fi și cauza profundă a ipohondriei lui Blaga, care, în spirit magic, resimte bacilii bolii sub formă de duhuri malefice. La fel ca în cazul vrăjii împotriva albeții făcute de ȣiganca chemată de Ana Blaga, și în cazul ipohondriei blagiene Cassirer ar susține că, spre deosebire de gândirea științifică, gândirea mitică nu utilizează concepte și categorii abstracte, universale, ci imagini și noțiuni concrete, singulare. În loc să-și propună să extragă legea generală și esența ideală din fenomene, primitivul mai degrabă reifică forțele, calitățile sau ideile abstracte, materializându-le în substanțe magice. Din perspectiva mitică, boala este provocată de un duh, o putere sau o substanță străină ce a pătruns în bolnav²⁴⁵.

instrumente de alungat dracii.

²⁴⁴ Jung explică teama de spirite a primitivilor și a copiilor ca provenind dintr-o insuficientă autonomie a eului, care se vede amenințat de complexele inconștiente refulate. “Cele mai frumoase exemple, scrie psihologul elvețian, se găsesc în halucinațiile bolnavilor mentali și în comunicațiile mediumnice. Acolo unde are loc proiecția unei fracțiuni independente a sufletului, apare o persoană invizibilă. Așa iau naștere spiritele în spiritismul obișnuit – la fel se întâmplă în cazul primitivilor.” C. G. Jung, *Problèmes de l’âme moderne*, Paris, Éditions Buchet/ Chastel, 1960, p. 157.

²⁴⁵ Numeroase exemple în L. Lévy-Bruhl, care arată că primitivii “consideră întotdeauna boala ca fiind provocată de un agent invizibil și intangibil, conceput de altfel în moduri foarte diverse”. *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, p. 305 sqq. O elaborare mai pretențioasă a acestor observații în Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 83: “boala de care suferă cineva nu este niciodată, în limbaj mitic, un proces care s-ar derula în corpul acestuia în cadrul unor condiții generale empiric cognoscibile, ci un demon care l-a luat în posesie. Iar accentul cade în această formulare mai puțin asupra concepției animiste, cât asupra interpretării substanțialiste. Maladia poate fi considerată nu numai ca o ființă demoniacă înzestrată cu suflet, ci și, mult mai simplu, ca un fel de corp

Pentru a ilustra o asemenea viziune, și în acord cu propriile fobii, Blaga recurge din inventarul de amintiri infantile la o altă întâmplare, pe care o orientează în sensul dorit. Este vorba de exclamația unei bătrâne care, îngrijind o mușcătură provocată de un câine turbat, susține că ar fi văzut “căței mici în rană”. Explicația “vorbelor aiurite” ale bătrânei s-ar putea să fie mult mai simplă²⁴⁶, dar Blaga le ridică la demnitatea de mostră pentru creativitatea mitică a gândirii rural infantile: “Am asistat astfel la nașterea unui mit al turbării. Femeia aceea vedea aievea niște căței cari aveau să crească în copil, și de care acesta urma să turbeze mai târziu. Nu este această imagine a câinelui, care contaminează cu căței pe cel mușcat, cel puțin tot atât de impresionantă ca a fiarei apocaliptice? Experiența inevitabilului și toată panica primară a omului, care se vede pierdut, și-a găsit întruchiparea fulgerătoare, în această viziune.”²⁴⁷ Cîinele turbat, opus lui Nero, câinele credincios al familiei, ajunge să-l întrupeze de astă dată pe diavol în ipostaza lui eschatologică, de Antihrist, fiind o personificare a umbrei înșeși a scriitorului, a celor mai adânci spaime de desființare și neant ce-i amenință eul.

“A vedea aievea” ceea ce nu există în viața cotidiană este sarcina și privilegiul gândirii magice. Privit prin prisma aceasta miraculoasă, satul profan se încarcă de o sarcină sacră, iar suprarealitatea coboară asupra realității. “Satul era pentru mine o zonă de minunate interferențe: aci realitatea, cu temeiurile ei palpabile, se întâlnea cu povestea și cu mitologia biblică, ce-și aveau și ele certitudinile lor. Îngerii și Tartarul dracilor, cu puii săi negri, erau pentru mine ființe, ce populau însăși lumea satului. Trăiam palpitând, și cu răsuflarea oprită când de mirare, când de spaimă, în mijlocul acestei lumi.”²⁴⁸ Din intimitatea magică a

străin ce a pătruns în om”.

²⁴⁶ Henri H. Stahl se îndoieste de veracitatea povestirii, arătând că, “în grai popular, dinții canini poartă și numele de «căței»; bănuiam deci că baba spusese că se văd în rană urmele dinților câinelui și că interpretarea cu «căței mici» era a copilului speriat, cu o imaginație care însă de pe atunci se arăta a fi excesivă”. *Op. cit.*, p. 101.

²⁴⁷ *Elogiul satului românesc*, p. 39. Îndoielnică sub aspectul veridicității etnografice, întâmplarea se încadrează (și nu întâmplător) foarte bine în seria exemplelor de “materializare” a bolilor în obiecte concrete, discutate de Lévy-Bruhl, în *L'expérience «mystique» et les symboles chez les primitifs*, cap. VII, subcap. “Cas crucial: le traitement par succion; le médecine-man y préfigure l'extraction de la maladie matérialisée”.

²⁴⁸ E. Cassirer ar spune că “ceea ce lipsește în primul rând aici este o delimitare stabilă între obiectul simplu al

cotidianului cu fabulosul va lua naștere concepția blagiană asupra sofianicului. Împrumutat de la marii teologi ruși ai începutului de secol, Soloviov, Florenski sau Bulgakov, conceptul transcendenței care coboară rememorează pentru filosof credința copilului că “noaptea stelele coboară până aproape în sat, participând într-un fel la viața oamenilor și ascultându-le răsuflarea”²⁴⁹.

Imaginea pământului care se atinge cu cerul, înțeleasă ca o conjuncție a contrariilor, a lumii conștiente cu sfera fantasmelor inconștientului colectiv, va reveni adesea în opera lui Blaga, în special atunci când aceasta se inspiră explicit din experiențele infantile. Copilăria este, într-un poem, vârsta “când mă trânteam în pajiște pe spate / cu ochii către bolta în senin, / mă-nchipuiam întins cu foalele pe cer, / lin / răzimat pe coate” (*Din copilăria mea*), iar curcubeul din *Autoportret* este un pod între jos și sus, între concret și ideal. Metafora apei “din care curcubeul / își bea frumusețea și neființa” regăsește imaginea animistă a triburilor birmaneze, pentru care curcubeul este un spirit care, după ce devorează sufletul câte unei victime, coboară să bea apă dintr-un lac sau mare²⁵⁰. Poetul devorat de curcubeu călătorește pe acest drum magic către lumea cealaltă, a duhurilor morților.

O tentativă de comunicare cu sacrul este și “punerea la încercare” a cerului. Privind în sus, copilul are impresia că bolta cerească îl însoțește oriunde ar merge. Iluzia optică a

reprezentării și percepția reală, între dorință și îndeplinirea ei, între imagine și lucru. Acest fapt este indicat în maniera cea mai netă de importanța decisivă pe care le au experiențele onirice în geneza și construcția conștiinței mitice. [...] nu încapă nici o îndoială că anumite concepte mitice fundamentale nu pot fi înțelese, în structura lor specifică, decât cu condiția de a ține cont de faptul că pentru gândirea și «experiența» mitică există un du-te-vino neconținut între lumea visului și cea a realității obiective. [...] Și, în același chip în care nu există o diferență bine stabilită între vis și trezie, gândirea mitică nu distinge ferm nici sfera vieții de cea a morții.” *Op. cit.*, p. 57-58.

²⁴⁹ *Elogiul satului românesc*, p. 38. “Sunt aici, comentează Blaga în continuarea discursului de recepție la Academie, sentimente și vedenii nealterate de nici un act al rațiunii și de nici o cosmologie învățată și acceptată de-a gata. Iată experiențe vii, care leagă cerul de pământ, care fac o punte între viață și moarte, și amestecă stihiiile după o logică primară, căreia anevoie i te poți sustrage, și care mi se pare cu neputință în altă parte, decât în mediul înțeles și trăit ca o «lume», a satului.”

²⁵⁰ Credința este relatată de E. Tylor: “Toate persoanele care au parte de o moarte nefericită, printr-o căzătură, înec sau de dinții animalelor feroce, mor deoarece curcubeul le-a devorat *ka-la-ul*, spiritul. După ce devorează câte un om, curcubeului i-e sete și coboară să bea apă; atunci poate fi văzut pe cer bând apă. Iată de ce, atunci când se arată un curcubeu, se spune: «Curcubeul a venit pentru a bea apă, cineva va muri de moarte violentă.” *Op. cit.*, p. 336.

deplasării cerului o dată cu observatorul servește în *Hronic* drept suport unei viziuni egocentrice. Copilul, la fel cu omul magic, se află pretutindeni în mijlocul universului, deoarece *puterea* sa este cea care dispune fibrele lumii sferice dimprejur. Un mic paradox pune la încercare sentimentul grandios de sine: Lucian constată că bolta se mișcă nu doar împreună cu el, ci și cu prietenul său Adam. Pentru a tranșa situația, copiii pun la cale un experiment logic: cei doi *kapnobatai*²⁵¹ ar urma să pornească din același punct și să se îndepărteze până când cerul, care îi urmează pe amândoi, va crăpa la mijloc. În această aparent simplă curiozitate de copil trăind în orizont fabulos, filosoful religiilor încarcă un sens metafizic: dorința secretă de a accede la sacru și a câștiga putere. “Cheia” interpretării va fi oferită de Blaga însuși atunci când, în *Trilogia valorilor*, pomenește “credința că în anume zile privilegiate ale anului «se deschide cerul» și că prin deschizătură se revarsă un torent de har magic peste creaturile de jos”. Mersul hipnotic cu ochii în sus are rolul de a scădea nivelul mental, pentru ca, în starea de semitransă autoindusă, copilul să vadă în tărâmul întredeschis al fantasmelor “nu numai cetele îngerești, dar și viitorul, adică catastifele, gelos păzite, în care este scrisă soarta”²⁵².

Intuiția scântei divine interioare hrănește o credință obscură în nemurire. O ființă care a intrat în rezonanță cu harul este indestructibilă, moartea nu îi poate stinge *puterea*. La fel cu spațiul, nici timpul nu este omogen și uniform, destinul uman având segmente slabe și segmente dense²⁵³. Așa cum există locuri protectoare (vatra, casa, satul) și locuri periculoase (bulboana, râpa, pădurea), la fel există momente bune și momente rele. Nenorocirea și

²⁵¹ *Kapnobatai*, cei ce merg în nori, este numele dat de Strabon dansatorilor și vrăjitorilor geți, care utilizează fumul halucinogen al cânepii pentru a călători în zbor extatic.

²⁵² *Despre gândirea magică*, p. 295.

²⁵³ Spre deosebire de cunoașterea științifică, pentru care timpul este omogen și cuantificabil, “viziunea mitică și religioasă asupra lumii nu ar admite niciodată ca timpul să devină un asemenea quantum omogen. Timpul este considerat, dimpotrivă, [...] sub forma specifică a unui «*quale*». [...] Ceea ce am constatat pentru spațiu constatăm acum și pentru timpul mitic: forma lui depinde de un fel de accentuare religioasă și mitică foarte specifică, care distinge «sacru» și «profanul». Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 147-148.

moartea sunt provocate de “un ceas rău, o clipă de nebăgare de seamă sau pisma altor puteri”. Ceasul sau “gândul rău” îl aduce pe câinele turbat, sau pe cucii cu scuipat vrăjit care ar putea “să încurce, cu zborul lor însuși, firul sorții între răsărit și apus”. Ceasul bun, în schimb, aduce o împlinire sau o izbândă, asigură reușita unei noi “isprăvi” pe care micul Lucian sau Blaga, scriitorul matur, a plănuit-o. În gândirea magică șansa nu este niciodată întâmplătoare, ci depinde de configurația puterilor în raport cu individul²⁵⁴. Atunci când acesta știe să profite de momentul potrivit, *mana* se revarsă asupra lui, aducându-i invincibilitate și fericire.

Făpturile invadate de sarcina magică a ceasului bun devin niște “insule” stabile în fluxul “marii treceri”, în timp ce făpturile prinse în vârtejul acesteia sunt târate inexorabil spre deriziune și moarte. Blaga extinde această intuiție asupra distincției sat / oraș, atribuindu-i primului sentimentul veșniciei parmenidiene, iar celui de-al doilea pe cel al curgerii heracliteene. “A trăi la oraș însemnează a trăi în cadrul fragmentar și în limitele impuse la fiecare pas de rânduielile civilizației. A trăi la sat însemnează a trăi în zăriște cosmică și în conștiința unui destin emanat din veșnicie.” Așezat în centrul lumii, integrat într-un “destin cosmic, într-un mers de viață totalitar, dincolo de al cărui orizont nu mai există nimic”, satul real se deschide spre misterul cosmic și spre mit²⁵⁵. Atunci când sacrul se revarsă asupra sa din înalt, satul sofianic se immortalizează într-un “tablou transcendent”.

Spațiul alveolar sau distrugător și timpul benefic sau malefic sunt categorii ale gândirii magice, constituind substructura metrică a viziunii infantile și primitive despre lume. Pe baza omologiei dintre copilărie și ruralitatea arhaică, Blaga ipostaziază intuiția centralității magice a copilului în sentimentul de *axis mundi* pe care îl atribuie satului românesc. Satul este extensiunea matricei materne și de aceea, din punctul de vedere al individului creator, el se

²⁵⁴ Lucien Lévy-Bruhl a analizat numeroase exemple de comportamente primitive în care șansa este gândită ca o consecință a acțiunii puterilor invizibile. Patima pe care o depun primitivii în jocurile de noroc s-ar explica prin dorința de testare a intenției puterii în raport cu ei. Vezi *L'expérience «mystique» et les symboles chez les primitifs*, p. 37-66.

combină cu vârsta adoptivă a copilăriei. “În cultura minoră insul creator adoptă o dată mai mult psihologia copilului, care de asemenea e universalitate nediferențiată. Viziunea despre spațiu, în cultura minoră, nu prea depășește, ca amploare, orizontul vizibil; satul, așezarea, cătunul, e centrul lumii, iar lumea e vizibilă aproape în întregime dintr-un loc; singur orizontul văzut se prelungește de-a dreptul în mitologie. Într-o cultură minoră viziunea despre timp nu prea depășește durata organică a unei vieți individuale; dincolo de acest orizont timpul e oarecum ceva suspendat sau ceva amorf.”

Sentimentul de cosmocentrism și de atemporalitate a satului sunt prin urmare o expresie elaborată a trăirii empatetice a copilului, a stării de comuniune cosmică specifică sinelui nediferențiat. Pasivitatea “mioritică” a românului, retragerea din istorie și boicotul istoriei, teme pe care morfologia culturală a primei jumătăți a acestui secol le-a dezbătut pasional, se grefează în cazul lui Blaga pe propriile comportamente de profunzime, cu origine în reacțiile infantile. Considerațiile etnologice ale filosofului culturii sunt adesea generalizări libere din propria atitudine de viață, astfel încât pluralul *noi*, ce exprimă subiectul colectiv al satului, trebuie citit de fapt ca un *eu*, expresie a personalității individuale a teoreticianului. “Dezamăgirea” (în sensul termenului francez de “desenchantment”), fragmentarea și unilateralitatea atribuite culturii majore trimit la structurile maturității trăite de scriitorul însuși, în timp ce vraja, totalitatea și multilateralitatea culturii minore trimit la structurile experienței sale infantile. De fiecare dată când este cuprins de nostalgia satului, Blaga exprimă în subliminar dorința de a evada din configurația eului matur și de a regresa spre complexul magic al sinelui infantil.

Adolescența socratică

O dată cu părăsirea satului natal și plecarea la școlile de la Sebeș și Brașov, Lucian trăiește o ”desvrăjire”, o ruinare a modelului cosmologic magic. Ieșirea din sfera de protecție a mamei, schimbarea decorului și a mediului uman, dorința de a face față noilor cerințe formulate de școală îi impun un efort sporit de concentrare asupra realității. Categoriile și comportamentele magice se dovedesc incapabile a-i asigura integrarea în ritmul vieții citadine și de aceea vor fi refulate de către eul diurn. Or, potențarea principiului realității în dauna celui al plăcerii fantasmatică se face prin reiterarea scenariului autonomizării eului de sinele infantil. Atunci când, așezat abuziv de fratele său în prima bancă a clasei întâi, Lucian este trimis de profesor în ultima bancă, în el renaște spaima de a nu fi recunoscut și acceptat ca persoană. Și, așa cum, în preajma vârstei de patru ani, el a emers din mediul confuzional feminin (matern) prin descoperirea identității sale sexuale masculine, diferită de cea a surorii moarte, la fel el apelează acum la un model comportamental masculin (patern), și anume la atitudinea intelectuală, ca mijloc de afirmare personală. Scenariul se va repeta apoi la școala din Brașov.

Mama și tatăl constituie prin urmare pentru Lucian polii a două modalități cognitive opuse. Cunoașterea de tip matern are în centru relația cu Misterul, cu întregul cosmic, și utilizează imaginile sincretic-magice. Cunoașterea de tip patern are în centru relația cu realitatea, folosind imagini analitice. În opoziție cu *Weltanschauung*-ul de superstiții folclorice al Anei Blaga, viziunea despre lume a lui Isidor Blaga este una raționalistă, cu ambiții filosofice. Deși hirotonisit preot, tatăl lui Lucian este un voltairian, cu aplecări științifice și inițiative tehnice, care “își îndeplinea sarcinile preoției pe care în cea mai mare parte le socotea emane din credinți deșarte, ca un conștiincios adept al pravilei, dar oricum numai așa cum se putea fără de elanul unei adevărate convingeri”. Descendent dintr-o familie luminată, Isidor nu găsisese pentru aspirațiile sale culturale (format în școli nemțești, “îl pasiona

literatura universală, dar și matematica”, “citea pe Kant, Schopenhauer sau David Strauss”, îi sfătuia pe săteni în probleme de tehnică agricolă și îmbunătățiri funciare) o rezolvare socială mai bună decât cariera preotească.

Dar “aleanul altor orizonturi”, ce nu își găsea calea directă de manifestare, îl condamna “să rămână până la urmă un nemulțumit”. Pasiunea pentru cunoaștere și lectură pe care el o transmite copiilor este impregnată de un sentiment al incomunicabilității (cititul este pentru el o modalitate de izolare de lume) și o anumită resemnare și pudoare afectivă nordică²⁵⁶, ce se vor regăsi în comportamentul matur al autorului *Trilogiilor*. Preot onest, dar fără vocație, Isidor Blaga este un liber-cugetător, care îi induce micului Lucian o atitudine critic-pozitivistă în fața lumii, o luciditate ironică. Nici frustrările și nemulțumirile, nici boala care îl va doborî prematur, nu reușesc să-i mortifice agerimea minții, caracterul vioi și apetitul de viață. Pentru Lucian, el este o figură tonică, ce înfruntă greutățile cu un umor socratic și invită, în ciuda retractilităților și ezitărilor de moment, la acțiune și afirmare de sine.

În lumina acidă a tatălui, viziunile superstițioase care alcătuiesc lumea magică a mamei se dizolvă rapid. Femeile familiei se feresc să practice în prezența lui riturile magiei populare (cum sunt farmecele împotriva albeții), nu atât din cauza confesiunii creștine a preotului, cât a poziției sale iluministe. Tonul glumeț al tatălui corodează iremediabil superstițiile în care trăiește micul Lucian. Atunci când acesta se sperie de apropierea cucului malefic, care ar putea să-i inhibe creșterea, tatăl “rearanjează” imediat perspectiva, dezvăluind că povestea despre “scuipatul cucului” este bună “pentru copiii proști din vale, nu pentru copiii deștepți din deal”²⁵⁷. Interiorizând tot mai mult modelul patern, Lucian ajunge, la Brașov, să denunțe

²⁵⁶ “Aproape ziua întreagă el citea întins pe pat. Cu noi nu mai ajungea decât la un schimb de tăceri. Înainte de amiază, după-amiaza și noaptea – până pe la ora două, el citea. Era cuprins de obicei de cărți nemțești, ce și le procura la profesorii saxoni de la gimnaziul din Sebeș.” *Ibidem*.

²⁵⁷ Anularea viziunii magice are loc în acest caz printr-un argument de autoritate, tatăl impunând pur și simplu o nouă viziune, “realistă”, care se dovedește mai securizantă și mai comodă pentru copil. Dar, prin forța exemplului, copilul va asuma tot mai mult acest comportament cognitiv, imaginea tatălui stând, după psihanalisti, la baza formării supracului.

singur viziunea ce i-a dominat copilăria “drept ceea ce era: adică drept mitologie. Ce caraghioasă mi se părea întâmplarea cu cărăbușul!”.

Extraordinar de grăitoare este amintirea pe care Blaga nu “se îndură s-o lase nespusă” referitoare la accesul său de religiozitate de dinaintea pubertății. După cum s-a văzut, sentimentul religios “sporit de cele mai necontrolate excrescențe” care îl invadează în perioada de latență este o pseudomorfoză a trăirii magice a primei copilării. Refulat în varianta lui superstițioasă, fondul numinos revine cu aceeași forță covârșitoare într-o nouă expresie “stilistică”, cea creștină, determinând în băiat adevărate crize de pietate și rugăciune, chiar de mistică “sălbatică”, ce îl face să afirme că poate intra nepedepsit în altar deoarece “eu am legătură cu Dumnezeu, chiar eu pot fi Dumnezeu”²⁵⁸. Or, reacția prin care băiatul se ridică “împotriva unor atari sentimente și preocupări ce amenințau cu formele lor în devălmășie să-mi ia aerul de la gură ca o pădure prea deasă” este catalizată de lipsa de religiozitate a lui Isidor. Apostrofat de acesta că își face crucea pe ascuns, Lucian mărturisește că motivul sfiei este tatăl însuși: “Pe urmă am îngăimat: «Mi-e rușine de Tine!». Remarcasem pesemne că Tata nu se îndemna acasă, printre ai săi, niciodată la vreo rugăciune, necum la semnul crucii. Cum era să nu mă ascund după perdea, unde martor al meu era doar soarele ce răsărea!”.

Întărit tot mai mult de nevoia de adaptare la realitate, eul rațional patern sfârșește prin a refula sinele magic matern. Privindu-și copilăria prin prisma teoriei goetheene a celor “două suflete”²⁵⁹, Blaga își amintește în legătură cu primii ani de școală la Sebeș: “Se deșteptase,

²⁵⁸ Episodul, povestit de Blaga însuși, “într-o ocazie de foarte bună dispoziție”, este relatat de Anastase Demian, care vede aici dovada “că Lulu avea din copilărie sentimentul deosebitei lui individualități”. Cf. Bazil Gruia, *Blaga inedit. Efigii documentare*, vol. I, p. 81. Dincolo însă de intenția vanitoasă pe care este posibil s-o fi imprimat Blaga însuși, întâmplarea pare să provină din intuiția genuină a copilului asupra participării magice, extinsă asupra riturilor creștine.

²⁵⁹ Iată cum traduce Blaga celebra tiradă a lui Faust: “Ah! Două suflete-s în mine! Cum se zbat / În piept, să nu mai locuiască împreună! / Unul de lume strâns mă ține, încheștat / Cu voluptate, celălalt puternic / Către cerești limanuri mă îndrumă”. Goethe, *Faust. Tragedie*, În românește de Lucian Blaga, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1955, p. 75.

ce-i drept, în mine un simț al datoriei care nu ceda și cu care răzbeam. Nu mă speriau greutatea școlii, trebuia însă să înfrâng necurmat un urât fără nume, fără capăt și fără fund al săptămânilor. [...] Aveam două umbre, o umbră de zi, și-o umbră de noapte. Umbra de zi era a soarelui, umbra de noapte era a dorului”. Dorul care îl “ține încleștat cu voluptate” de lumea maternă vine din ceea ce filosoful romantic C. G. Carus numea deja *sufletul inconștient*, în timp ce atracția către “celeștile limanuri” ale ideilor platoniciene aparține *sufletului conștient*²⁶⁰. Deși necesară, ruperea din sfera de atracție a primului este resimțită ca o decuplare de la principiul vitalității și plenitudinii existențiale, de unde “urâtul fără nume, fără capăt și fără fund” al vieții citadine.

Prin plecarea la oraș, Lucian descoperă că universul care până atunci se închidea alveolar în jurul său este mult mai larg, încât iese din sfera de proiecție animică a mamei. Două sunt disciplinele școlare pe care Blaga le recunoaște ca hotărâtoare în schimbarea perspectivei superstițioase asupra lumii cu una “naturalistă”: geografia și astronomia. Geografia extinde sfera antropocentrică a satului la cea a globului terestru, iar astronomia o deschide spre infinitul astral. Expansiunea viziunii este solidară cu o creștere a sferei eului. “Astronomia îmi comunica realmente sentimentul unei creșteri personale, al unei treziri. În marginea ei îmi făceam singur speculațiile. Descoperii cărțile lui Flammarion. Perspective cosmice negândite mi se deschideau. Lumea planetară și galactică deveneau pentru mine un mediu real, care îmi solicita la fiecare pas un efort de descurcare și în care palpitam cu ardoarea proprie vârstei”.

În concepția tânărului Blaga, modelul Kant-Laplace dizlocă atât modelul cosmologic magic, cât și cel creștin, ce și l-a disputat într-o oarecare măsură pe copilul Lucian. “Trezirea” de care vorbește memorialistul are un sens opus “cutremurului” religios prin care a trecut

²⁶⁰ Apud Albert Beguin, *Sufletul romantic și visul. Eseu despre romantismul german și poezia franceză*, Traducere și prefață de D. Țepeneag, București, Editura Univers, 1970, Cap. “Mitul inconștientului”.

Kierkegaard. Este o trezire a unui raționalism socratic, critica religiei făcută de Lucian amintind de argumentele prin care Xenofan lua în derâdere antropomorfismul mitologiei grecești²⁶¹: “Mă întrebam uneori dacă Hristos s-a întrupat și pe planeta Marte. De unde, până atunci, mă frământasem încarcerat într-o viață interioară de natură religioasă dominată de mitologia biblică, acum îmi denunțam singur această mitologie, fără de ajutorul vreunei lecturi”.

Spațiul și timpul reprezentării “naturaliste” a lumii devin infinite, omogene și indiferente. Contactul magic cu misterul existențial se întrerupe, Lucian simțind plecarea din sat ca pe o cădere din *pleroma* copilăriei și un exil. *Vatra* și *drumul* sunt, după cum au observat criticii²⁶², două metafore obsedante ale operei lui Blaga, prin care sunt puse în contrast intuiția centralității magice a copilăriei și sentimentul periferialității destinului adult²⁶³. Vasile Fanache a analizat metaforele spațio-temporale ale viziunii vârstei adoptive a maturității, regroupându-le sub semnul drumului (umbulet, pelerinaj, căutare, rătăcire etc.) și al trecerii (curgere, fluiditate heracliteană, timp ireversibil etc.)²⁶⁴. Dacă putem așeza copilăria lui Blaga sub emblema Hestiei, zeița maternă protectoare a vetrei, adolescența și maturitatea lui stau sub emblema lui Hermes, zeu al călătoriilor, ce îl umplea și pe Isidor Blaga cu “aleanul altor orizonturi”.

Așa cum sinele magic este cuplat vârstei adoptive a copilăriei și spațiului cosmocentric al satului, eul lucid este combinat cu vârsta adoptivă a maturității și cu spațiul izotrop al orașului. Teoretizând modul de viață citadin, Blaga recurge din nou la o generalizare liberă

²⁶¹ “Dacă un bou ar putea picta un tablou, zeul său ar arăta ca un bou.” Frg. 15, precum și frg. 14 și 16.

²⁶² Mircea Vaida, *Pe urmele lui Lucian Blaga*, București, Editura Sport-Turism, 1982, p. 9.

²⁶³ Valorizarea polarizată a spațiului și a mișcării a fost convingător pusă în evidență de Jean-Pierre Vernant în *Mit și gândire în Grecia antică. Studii de psihologie istorică*, Traducere de Zoe Petre și Andrei Niculescu, București, Editura Meridiane, 1995, Cap. “Organizarea spațiului”. Copilul recunoscut de părinte este consacrat la vatra casei părintești, patronată de Hestia, în timp ce copilul renegat este expus la o răscruce de drumuri, patronată de Hermes.

²⁶⁴ Vasile Fanache, *Eseuri despre vârstele poeziei*, București, Editura Cartea Românească, 1990, Cap. “Umbulet

din propria experiență: “Omul orașului, mai ales al orașului care poartă amprentele timpurilor moderne, trăiește în dimensiuni și stări tocmai opuse: în fragment, în relativitate, în concretul mecanic, într-o trează tristețe și într-o superficialitate lucidă. Impresiile omului de la oraș puse pe cântar de precizie, îngheață, devenind mărimi de calcul; ele nu se amplifică prin raportare intuitivă la un cosmos, nu dobândesc proporții și nu se rezolvă în urzeli mitice, ca impresiile omului de la sat”²⁶⁵. În termeni aproape bergsonieni, Blaga definește existența citadină ca fiind dominată de un principiu îngust al cantității, ce atomizează și mortifică acele trăiri care, în mediu rural, se integrau într-o durată vitală continuă și într-o totalitate nedespăcată.

Judecata afectivă nu întunecă însă judecata de valoare, Blaga recunoscând că o cultură minoră nu poate să suplinească și nu trebuie să inhibe aspirația de întemeiere a unei culturi majore. Așa cum plecarea din sat este sfâșietoare, dar necesară, la fel spiritualitatea românească are sarcina de a dezvolta o cultură majoră care să o scoată din anistorismul celei minore și să o proiecteze în marea istorie universală. Soluția pe care o propune filosoful român este o cuplare a culturii rurale cu cea citadină, astfel încât cea de-a doua să o *sublimeze* și să o *monumentalizeze* pe cea dintâi²⁶⁶. Or, în însuși modul de punere a problemei se întrezărește ecuația esențială a creativității blagiene. Raportul sat / oraș traduce raportul dintre inconștientul și conștiința scriitorului, dintre intuițiile și amintirile sale infantil-magice, pe de o parte, și conținuturile activității sale cognitive raționale. Constatând “înstrăinarea prea mare a omului de veșnica Mumă”²⁶⁷ presupusă de cultura majoră, Blaga visează o redeschidere spre “centrul ei generator, binecuvântat și rodnic ca stratul mumelor”.

Prin ideea de racordare a geniului citadin la matricea stilistică a satului, Blaga exprimă fidel propriul proiect interior, de reinstituire a contactului placentar dintre eul matur și sinele

și popas” și “Trecere, petrecere”.

²⁶⁵ *Elogiul satului românesc*, p. 39.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 48.

²⁶⁷ *Geneza metaforei și sensul culturii*, p. 349.

infantil, dintre intelectul socratic patern și inconștientul magic matern. Necesitatea plecării din sat și în același timp dorul întoarcerii constituie tiparul scenariului metafizic pe care se va construi apoi și filosofia lui Blaga: la fel creatorului său, omul blagian este aruncat în afara misterului existențial de către un sistem de censuri, care îl condamnă prin aceasta la un destin creator, la perpetua încercare de revelare și recuperare a totalității pierdute. Prevalența magicului asupra rațiunii în procesul creației este de altfel deschis afirmată de scriitor atunci când polemizează cu Letiția pe tema “de unde vine talentul – Lucian susținând mereu că de la mama lor «cu talentul ei de fabulație», iar mama [Leliei Rugescu, n.m.] susținea sus și tare că numai și numai de la tatăl lor, Isidor. Discuția a rămas mereu deschisă”²⁶⁸.

În virtutea acestei mișcări de revenire la centru, în ciuda ieșirii din ciclul magic, locul ocupat de acesta în economia interioară a lui Blaga va rămâne nuclear. După o adolescență mai mult sau mai puțin pozitivistă, în care se pun bazele gnozei științifice de mai târziu (în biologie sau istorie), dar și ale preocupărilor metafizice și filosofice, în preajma vârstei de douăzeci de ani fondul magic va suferi o decompensare. Refulat de luciditatea raționalistă, el revine la suprafață în momentul în care tânărul creator va încerca să-și construiască un univers poetic.

Conținuturile reemergente nu vor mai avea însă spontaneitatea originală; cenzurat de scepticismul științific, magicul se sublimează în mitologic. El pierde funcția “participativă”, eul rămânând desincronizat față de *mana*. Speranța secretă a scriitorului va fi aceea de a regăsi, prin creație, facultatea de participare magică la mister pe care copilul o experimenta nemijlocit. Deși “trezirea” lucidității a retezat toată figurația de superstiții folclorice care

²⁶⁸ Lelia Rugescu, *op. cit.*, p. 97. Cele două poziții dezvăluie desigur o relație simetric oedipiană cu părinții de sex opus a celor doi frați, Lelia Rugescu având dreptate să afirme că unchiul ei este de fapt rezultatul îmbinării celor două componente, maternă și paternă: “Lucian greșea, cred eu (în *Hronic*, în discuții), afirmând că talentul în familie vine exclusiv de la mamă, și își nedreptătea tatăl, pe Isidor, care (zicea el) era numai foarte inteligent. Căci consider că aplecarea bunicului spre tâlcurile filozofiei, neîncetata lui frământare, setea lui arzătoare spre cunoaștere, sentimentul lui permanent de neîmplinire purtau în sine, desigur, fermentul care pregătea ivirea marelui său fiu – Lucian”. *Ibidem*, p. 132.

populau conștiința copilului Lucian, sensul adânc al magicului a rămas sedimentat în inconștientul poetului. Blaga păstrează o a percepție confuză dar puternică a sacrului, o intuiție a puterilor psihoide sau animice ce pulsează sincron în om și în univers. Această intuiție reprezintă rădăcina din care va crește opera sa, “cotorul” care leagă între ele preocupările metafizice, poetice, religioase și științifice ale gânditorului.

Entuziasmul dionysiac

Introversiunea erotică

În anii adolescenței, își amintește Blaga, “lecturile mele filosofice singure aveau aripi, și mediul meu cel mai prielnic era acela al imaginației abstracte. [...] Metafizica devenea tot mai mult viciul meu fără leac”. “Cu o siguranță de noctambul și cu o intuiție ce nu da greș”, el își găsește “tocmai lecturile trebuincioase” pentru poziția intelectualistă și pozitivistă pe care o adoptă după ieșirea din copilăria magică. Viitorul filosof citește, după propria mărturisire, încercările de metafizică materialistă ale lui Vasile Conta, comunicări din *Analele Academiei Române*, studii darwiniste, tomuri de Spinoza, Schopenhauer, Kant, Platon, Haeckel, Bergson, Harnack, pe neokantienii din Școala de la Marburg. În același timp, începe să-și pună în exercițiu “înclinările analitice și de sinteză”, scriind și publicând mai multe studii, asupra visului, asupra numărului și a judecăților kantiene, asupra misterului, câteva *Note despre intuiție în filosofia lui Bergson*, un eseu despre conceptele de materie și energie, unul despre *Intelectualismul în filosofie*, altul despre *Mit și cunoștință* etc.

Deși se află în mijlocul a ceea ce retrospectiv va numi “perioada naturalismului”, nici poezia nu “a conținut niciodată a-mi face semne”. La paisprezece ani “se îndeletnicește prin genul fabulei”, la cinsprezece scrie versuri în maniera lui Goga, debutând în *Tribuna* (Arad) cu *Pe țărm* și *Noapte*, la douăzeci și unu “se pomenește ușor luat de un nou val liric”. Nici una din poezii nu anunță însă “versurile libere, în ritmuri abrupte, de proză extatică”, din *Poemele luminii*, și de aceea sunt arse “cu ușurința decepționatului”. Pentru a descoperi adevărata

inspirație și marea poezie, Lucian Blaga va trebui să treacă printr-un cutremur sufletesc, care să dizloce eul raționalist și să refacă legătura cu gândirea miraculoasă a primei copilării.

Evenimentul menit să determine reemergența fondului magic reiterează, nu întâmplător, complexul traumatic infantil. În toamna anului 1916, în timpul refugiului său la Viena, Blaga se îndrăgostește de Cornelia Brediceanu. În vara lui 1917, el este invitat acasă la familia fetei, vizită în urma căreia mama și fratele Corneliei îi cer să întrerupă relațiile, considerându-l “un june neisprăvit”. Respingerea îi provoacă “nopti și zile, zile și nopți, și săptămâni, sfâșiate de veghe, arse de chin”, deoarece tânărul are impresia că, o dată cu dragostea pentru Cornelia, este pusă în discuție însăși ființa sa. Lucian trăiește din nou, dramatic, sentimentul că lumea nu îl dorește și îl respinge. Așa cum propria familie dorise la naștere ca el să fie Lelia, la fel familia Brediceanu ar dori acum ca el să fi fost *altcineva*, să încarneze o partidă socială ideală pentru Cornelia. Simțind că nu este acceptat prin el însuși, Lucian recade vertiginos în abisurile neființei și ale tăcerii fabuloase în care fusese claustrat în primii ani de viață. Pusă la îndoială, întreaga sa individualitate suferă șocul dezagregării, poetul regresând la poziția sinelui primar nediferențiat. Spațiul mental embrionar în care se închide, periculos și protector în același timp, îi oferă refugiu în fața agresiunii la care îl supune lumea exterioară.

Mecanismul apărării prin introversiune este una din schemele cele mai profunde ale personalității lui Blaga. *Hronicul și cântecul vârstelor* depune numeroase mărturii în acest sens. La începutul primului război mondial, când frații săi Longin și Lionel sunt mobilizați pe front, Lucian se retrage “în desigurile mele lăuntrice”, încercând “în singurătatea de acasă [...] să mă realcătuiesc”. Metoda “evadării fără de pași”, cum își numește memorialistul fuga în interioritate, este menită să-l scoată din imperiul “marii treceri” și să-l redea atemporalității increatului. El trăiește primul război mondial ca pe o lungă perioadă de izolare în sine. Vitregia și ostilitatea vieții sociale, dar și monotonia și lipsa ei de orizont, îl împiedică să se proiecteze în afară, reorientându-l spre trăirile lăuntrice. Cu o angoasă surdă, el mărturisește

că îi vine tot mai greu să se smulgă din spațiul autist al tăcerii și incomunicabilității: “Depart de neajunsurile crude ale războiului, viața mi se scurgea într-o monotonie sfâșietoare, uneori, ca o lungă duminică. Ca o lungă duminică, ce nu avea nimic comun cu intensitatea interiorizărilor mele. Golul dinafară îl compensam lăuntric. Dar efortul de-a mă smulge din acest spațiu, fără de ecouri, era anevoios foarte, câteodată, căci trebuia să-l fac singur, fără de sprijinul unor semeni orientați în același sens, sau al vreunui curent care te ia și te duce.”

Uneori apatia sa atinge intensitatea mortificării. În imobilitatea protectoare, Lucian are senzația că se reifică, că devine un obiect inert, în care nu mai pulsează voința de viață. Sunt emblematice două scene în care poetul letargic, topit în natură, este înconjurat de animale, asemeni viitorului său personaj Pan. Într-o scrisoare adresată Corneliiei, el evocă tandru autoironic vițelul care, pentru a-i confirma “ideile emancipate” pe tema misticii hinduse, “s-a apropiat cu gravitate de mine [...] și m-a lins pe frunte” (LII)²⁶⁹. O senzație de obiect inanimat îi provoacă poetul și unei bufnițe care se așază liniștită pe banca unde el meditează nemișcat, ca o “prezență ireală chiar și pentru aerul dimprejur”. Aidoma cucului ce îl speria pe micul Lucian, bufnița este un animal malefic, mesager al lumii de dincolo²⁷⁰. Confruntarea cu pasărea ce îl ținutuește “ipnotic cu ochii ei de foc” este văzută de Blaga ca un simbol pentru fascinația ataraxică pe care vidul nocturn o exercită asupra sa, pentru o anumită vocație a non-existenței ce nu va fi niciodată complet trădată. Bufnița este pentru memorialist pasărea totemică a scufundării în noaptea interioară.

De fiecare dată când “voința de viață” i se epuizează și energiile comunicative i s-au

²⁶⁹ Pasajele din scrisorile către Cornelia sunt citate după *Correspondență (A-F)*, Ediție îngrijită, note și comentarii de Mircea Cenușă, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989. În paranteză sunt indicate cu cifre romane numerele scrisorilor.

²⁷⁰ Bufnița este “o pasăre a nenorocirii, simbolizând noaptea, angoasa, coșmarul, moartea subită și imprevizibilă”, dar și veghea nocturnă a cercetătorului sau a oculistului ce efectuează “opera la negru”. Jean-Paul Clébert, *Bestiar fabulos, Dicționar de simboluri animaliere*, Traducere din limba franceză de Rodica Maria Valter și Radu Valter, București, Editurile Artemis - Cavallioti, 1995, p. 47. “Pentru că îi este cu neputință să înfrunte lumina zilei, bufnița este simbolul tristeții, întunericului, singurătății și melancoliei. În mitologia greacă, ea este interpreta lui Atropos, aceea din cele trei Parce care retează firul destinului. La egipteni, bufnița

consumat, scriitorul renunță la logos în favoarea liniștii. “Se întâmpla uneori, după conversații de ore, să cad în tăceri fără ieșire. N-aveam putere să le preîntâmpin, și o dată înființate n-aveam mijloc să le curm. Trebuia să le las să-și facă de cap. Erau tăceri a căror prelungire mă stingherea pe mine însumi. Tăcerile acestea ieșeau deasupra, când adâncurile începeau să se angajeze în legăturile mele cu lumea și cu ființele dimprejur. În asemenea clipe, orice salt jucăuș al cuvântului îmi devenea cu neputință. Cuvântul nu mă mai servea.” Poetul oscilează, amfibiu, între două regnuri sufletești, care își exercită periodic influența gravitațională asupra lui. Acest “flux” și “reflux” își accelerează ritmul în perioadele de criză, cum este cea provocată de disprețul familiei Brediceanu²⁷¹.

Dialectica introversiune / expansivitate reparcurge ciclic diagrama tăcere / cuvânt din anii în care micul Lucian oscila între sentimentul de a fi respins și dorința de a se afirma. În mod semnificativ, el își exemplifică în *Hronic* crizele de taciturnism printr-o scenă în care Cornelia întârzie prelungit la o întâlnire, iar la venirea ei poetul nu mai poate scoate un cuvânt. Mușenia sa pleacă dintr-o frustrare, ca și cum în omul matur s-ar fi actualizat teama incontrollabilă a copilului că mama ar putea să-l părăsească în neființă. Altfel nu se explică fantasmеle de abandon care îl bântuie nemotivat în timpul așteptării (“«Ești supărat?» mă întrebă ea. «Nu. Eram numai neliniștit, răspund eu, într-adevăr credeam că nu mai vii. Niciodată!»”)²⁷². Mai mult, tăcerea viscerală de după venirea Corneliei are rolul nu numai de a descărca anxietatea iubitului abandonat, dar și de a o “pedepsi” pe iubita neatentă, așa cum copilul știa că, prin mușenia sa, atrage atenția și provoacă îngrijorarea mamei.

În iubirea tânărului Blaga pentru Cornelia răbufnește nevoia compulsivă a micului

reprezintă frigul, bezna, moartea.” Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. I, p. 214.

²⁷¹ “Situația mea sufletească ți-o poți închipui: sunt într-un continuu flux și reflux. Noaptea nu le mai dorm. Nu știu când voi ajunge iarăși la liniște”, se confesează poetul în Scrisoarea LXVI către Cornelia.

²⁷² Scena dezvăluie foarte fin, fără știința memorialistului, felul în care Blaga își ridică la o demnitate existențială, chiar mitică, reacția “infantilă”: “La masă, am tăcut mult timp, aproape cât a ținut dejunul. Și eu, și ea. Că eu eram închinat tăcerii, aceasta o înțelegeam. Dar de ce tăcea ea? Într-un târziu, ea își șterse cu o batistă o lacrimă. – Ce ai? o întreb. – Mă gândeam la această liniște, răspunde Cornelia. – Va trebui să te obișnuiești cu

Lucian de a fi iubit. Este revelatoriu faptul că, în scrisori, adeseori poetul nu vorbește în propriul nume, ci în cel al iubitei. În mai multe rânduri, în loc să facă el declarații de dragoste și fidelitate, Blaga le cere din partea Corneliiei. Îndrăgostitul simte nevoia irepresibilă de a obține de la partener promisiuni de tandrețe și pasiune, în scenarii erotice în care se imaginează ca un beneficiar pasiv al relației: “Gaor, dragoste, mi-e așa de dor de tine, încât abia aștept să treacă și timpul ce ne desparte. O să mă săruți – tare și aspru și sălbatic?? Da?” (LXXXV); “Mă dorești mult? – Gaor, – spune-mi-o, vreau s-o tot aud – iarăși și iarăși – și să mă îmbăt de dorul tău. Când voi fi lângă tine așa-i, că o să-mi spui și-atunci, că ți-e așa de dor de mine?” (LXXXVI); “Și mi-e așa de dor de tine: o să mă iubești tare când o să vin, da? Vreau – tare, tare, tare” (XCIX).

Dovezile de iubire pretinse Corneliiei sunt menite să satisfacă nevoia de reconfort afectiv și moral. În urma relației sale insuficiente cu mama din copilărie, poetul depinde de prețuirea celuilalt pentru a se prețui el însuși. Încrederea în sine este mediată de imaginea pe care presupune că celălalt și-a format-o despre el: “Gaor, mă bucur nespus de mult de tine, când simțesc că mă iubești într-adevăr. Și încă ceva: parcă mă iubesc și pe mine mai mult și mai curat – când văd că tu mă iubești: – o, Gaor, – mă simt un zeu – când simt pe fruntea mea aureola dragostei tale” (LXXXVI). Lucian caută în ochii Corneliiei încurajarea și încrederea pe care nu a găsit-o în ochii mamei. El își manipulează într-un mod nevinovat iubita, încercând inconștient să rezolve printr-un substitut tardiv frustrarea afectivă primitivă. Într-o distribuție fantasmatică de roluri sociale, el se proiectează pe sine în ipostaza învingătorului adulat (“vreau să fiu o sinteză a tuturor posibilităților mari”), iar pe Cornelia în cea a spectatorului admirativ: “Acesta va fi meritul tău – meritul tău iubit, în fond e faptul că mă iubești” (CXXX)²⁷³. Într-un poem târziu, rememorativ și metafizic, poetul recunoaște că iubirea

ea, zic eu. Așa sunt eu, un om cu oareșicari liniști înăuntru...”

²⁷³ Micul joc de roluri este imaginat într-un schimb de scrisori, în care depedența posturii de învingător de cea a

femeii a fost antidotul cel mai puternic la criza identitară, că relația cu iubita l-a scos definitiv din neființa infantilă și i-a dat întemeiere existențială: “Pe cale-n lumea neagră am plecat. / Umblam, vedeam, dar nu mă închegam. / Vedeam, umblam, dar încă nu eram. / Prin anul lung, ah, lung, de altădat’ / de-abia iubirea m-a întemeiat” (*Anii vieții*).

Iată însă că, la început, frustrarea provocată de atitudinea familiei Brediceanu îi acutizează poetului nesiguranța existențială. Refuzul este resimțit de tânărul Blaga ca un “complot al lumii împotriva noastră” (LXVII), prin care îi este pus la îndoială însuși dreptul de a exista. Reacțiile sale au o violență compulsională, prin care, sub vanitatea rănită, vorbește spaima copilului de a fi respins afară din lume. În scrisorile halucinate trimise de poet în aceste zile de criză răbufnesc mici răutăți umorale, al căror scop inconștient este de a submina figura autoritară a mamei și a fratelui Corneliiei. Pentru a-și menține respectul față de sine, Lucian construiește o situație mentală compensatorie, în care le distribuie pe rudele Corneliiei în rolul micilor burghezi cu vederi meschine, iar pe sine însuși în cel al poetului neînțeleș și persecutat: “Oamenii cred, că noi am făcut un contract și fiindcă dâșii n-au fost martori, contractul e invalabil și se poate desface oricând. Mamele cugetă și calculează ca niște avocați”. Pentru restaurarea propriei imagini tânărul depreciază imaginea celor care îl neagă, răspunzând distanței impuse de mama Corneliiei cu înstrăinare și răceală afectivă: “Scrisoarea Ei mi-e așa de străină, încât nici n-o înțeleg. Cum aș putea-o înțelege?” (LXIV); “Niciodată n-aș fi visat ca străinii aceia – să fie tocmai așa de mici” ; “Oameni mici, oameni mici, de ce nu vă recunoașteți micimea?” (LXVI).

Revolta tânărului Blaga împotriva “jandarmilor” familiari ce “lucrează împotriva conștiinței” celor doi îndrăgostiți nu îi poate însă opri căderea în sine. Prins în capcana propriului trecut nerezolvat, el nu reușește să-și garanteze individualitatea și se recunoaște

martorului la victorie este evidentă: “Edera, scrisoarea de astăzi ai încheiat-o grozav de trist: zici că eu voi deveni o sinteză a tuturor posibilităților și-atunci nu mă voi mai uita la tine... Ce gând ciudat. Văd că mă iubești foarte tare, căci începi să-mi temi pierderea. Fără motiv iubit: sunt cel mai învins om de pe pământ! Ziua-

învins: “pe de altă parte, eu însumi îi dam [doamnei Brediceanu] într-un fel dreptate: căci după toate eminentele criterii în vigoare ale bunei noastre burghezii eu nu eram decât un june neisprăvit, caraghios de neisprăvit...” Blaga renunță să se mai opună presiunii neantizante a celorlalți și se scufundă în tăcere ca într-un lichid amniotic, lăsând durerea să-l pătrundă frontal și să-l derealizeze: “M-am retras în sângele și în tăcerea mea. Se făcea uneori că nu scoteam nici un cuvânt ceasuri și zile, alături de Mama”.

Sentimentul de mortificare și alienare indică faptul că Lucian alunecă din nou la condiția non-personală în care este identificat cu o ființă moartă. În acest context simbolic, regresia sa este o *catabasis eis antron*, o coborâre în ținutul umbrelor încapsulat în inconștientul infantil. Adolescentul Blaga redescoperă basmul emblematic al copilăriei sale, cel al călătoriei șamanice pe lumea cealaltă, ce traduce atât de bine experiența descensională dilatată pe care o traversează: “Numai o dată într-un amurg, care da în odaie și cu roșata lui îmi răstălmăcea paloarea, am zis: «Mamă, povestește-mi ceva frumos, fă să uit. Tu știai odată un basm, despre unul care a fost prin celălalt tărâm... Nu ți se pare că am rătăcit și eu puțin pe-acolo? Vreo câteva zile, care au fost însă cât sute de ani!... Cine m-ar putea dezlega, dar temeinic, așa ca să rămână sub patrafir o grămadă de cenușă?» Mama mă privea neajutorată, cu ochii în lacrimi. Și am recăzut, amândoi în tăcerile noastre, care erau una și aceeași tăcere”.

Una din căile de acces spre tărâmul lumii celeilalte, dintre o serie întreagă de ”porți”, este muntele²⁷⁴. La Blaga, descensiunea în adâncurile sufletești se corelează cu o ascensiune alpină. În iarna anului 1917, în lunile de nesiguranță ce au urmat conflictului cu familia Brediceanu, perioadă în care nu era încă pe deplin convins de puterea Corneliei de a rezista la presiunile făcute asupra ei, poetul se retrage la Purcăreți, un sat de munte unde fusese invitat de un prieten învățător. Săptămânile de izolare petrecute aici au darul să-l regenereze interior.

noaptea nu văd altceva decât pe tine.” (CXXXII)

²⁷⁴ În gândirea mitică, vârful de munte este poarta care leagă pământul de cer. “Plaiul a fost considerat *un drum*

Prin poarta cerului situată simbolic în vârful muntelui, poetul iese în afara lumii și a “marii treceri” ce îi provocasere zbuciumul: “Mă simțeam acolo, sus, mutat într-o vârstă arhaică, la adăpost față de tumulturile istoriei, ce numai arar își trimitea rumoarea din vale la noi”. “Muntele, scrie Dumitru Micu, se identifica așadar cu paradisul, intrarea în el echivala cu pătrunderea într-o lume zeiască, în Olimp. Astfel gândea și Eminescu. [...] În literatura lui Blaga, muntele e simbol al «sfințeniei», al elevației. Încununat de cer, muntele este antipodul cetății sodomizate”²⁷⁵.

Lucian Blaga procedează din nou la mitizarea propriei existențe, ridicând muntele la demnitatea de spațiu sacral. La fel cu *satul-idee*, muntele este un topos magic care transcende timpul istoric. Încărcată de sarcină magică, geografia alpină se cristalizează într-un tablou parmenidian, în care roțile morilor “se învârt fără întrerupere chiar de la începutul lumii”. Aceasta este impresia care îl încearcă pe Lucian când, copil fiind, urcă împreună cu tatăl său la Bistra, în Munții Sebeșului. În imaginarul blagian, imaginea muntelui, mai sălbatică și mai primitivă, va supraviețui imaginii satului în ipostaza de simbol al originilor. Atunci când satul își va fi pierdut puterea numinoasă, în urma refulării copilăriei magice, muntele va rămâne pentru adolescentul Blaga un centru de energie pură. Încă de la prima expediție montană, memorialistul intuiește și își promite (deși e vorba mai degrabă de un comentariu retroactiv): “Da, voi veni, cândva, să-mi ogoiesc aci inima după un zbucium târziu al vieții, aci, numai aci, în această așezare, unde orice schimbare se face fără îndoială numai în tipare de totdeauna, unde desigur că nimic nou nu se-ntâmplă niciodată, de vreme ce Dumnezeu i-a întors spatele ținând-o la adăpostul milostiv și prielnic al umbrei sale”.

Dorința de retragere în atemporalitatea muntelui va surveni mult mai devreme decât era așteptată, nu la sfârșitul ci la începutul maturității creatoare a poetului. Sus, în “Olimpul” din

spre Rai, o gură de Rai, mediu între cer și pământ, *spațiu hierogamic* prin excelență”. Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, p. 454.

Munții Sebeșului, în iarna și în vara anului 1918, adolescentul Blaga trăiește momente de calm și beatitudine reparatoare: “Sunt de trei zile în inima munților, – până astăzi însă o singură după amiază cu soare. E totuși splendid. Oh, cum i-am dorit – munții! Am venit călare – pe ploaie și pe vânt și pe urlet de codri. Munții – sunt înalți – se răstoarnă parcă preste tine și ți se ridică perii în cap, de frumusețea lor... Edera – ce păcat că nu ești și tu aici: am sări ziua întreagă de pe-un munte pe altul...” (CVD)²⁷⁶ Muntele îi oferă îndrăgostitului cadrul natural în care poate să proiecteze imaginea unui paradis adamic, în care să se refugieze compensatoriu cu iubita sa, departe de “josnicia oamenilor”. Aici, iubirea are intensitatea și puritatea luminii sofianice: “Pe un pisc / Sus. Numai noi doi. / Așa: când sunt cu tine / Mă simt nespus de aproape / de cer” (*Sus*). Urcarea la munte este o călătorie simbolică prin care tânărul Blaga se desprinde din “balta” realității și se purifică de “scârba” provocată de meschinăria lumii de jos²⁷⁷.

Opoziția munte / câmpie anticipează marea distincție cultură minoră / cultură majoră, sat / oraș, pe care o va dezvolta Blaga în studiile sale de filosofie a stilului. Deși critica i-a subliniat filiația expresionistă²⁷⁸, viziunea blagiană stă totuși într-un context simbolic mai

²⁷⁵ Dumitru Micu, *Lirica lui Lucian Blaga*, București, Editura pentru Literatură, 1967. p. 57, și întreg capitolul “Muntele”.

²⁷⁶ Mircea Vaida observă că, “în genere, nici lirica, nici dramaturgia blagiană nu au îmbrățișat priveliștea Muntelui bântuit de forțe distructive, demonice, orizont al spaimei, cu genuni ale neființei. Muntele blagian e calm, monumental, puternic, ocrotitor, pozitiv. Intrarea în împărăția brazilor corespunde unui șoc revelator, atingerea spiritului însuși al muntelui”. *Pe urmele lui Lucian Blaga*, p. 84.

²⁷⁷ Vezi scrisorile trimise Corneliei de la Purcăreți (LXXVIII-LXXXIII) și de la Măgura (CV-CXII). Pentru ideea catharsisului prin ascensiune: “Draga mea, ești scârbită de josnicia oamenilor? O, Gaor, îmi tresare inima de bucurie când te-aud vorbind astfel, – căci scârba aceasta e-un stâlp pentru dragostea noastră. Parcă te văd cum mă cuprinzi de după gât și zici: «Lulule dragă, tu nu ești josnic, în tine este atâta putere dezinteresată». Da? Mă întrebi, dacă într-adevăr îmi pare realitatea o baltă?” etc.

²⁷⁸ Comentând poezia *Veac*, Mircea Vaida așază cele două peisaje contrastante, montan și citadin, sub zodia expresionismului: “E un adevărat elogiu al Muntelui, ca univers, ca lume în lume, poem al existenței nealterate a regnurilor geologice, vegetale și animale, floră și faună – loc al purității elementare. Senzația aceasta e o dominantă statornică în opera poetului, ea constituie una din valențele originale, mitice, ale expresionismului blagian. E ceea ce Blaga opune coroziei tehnice și tehnocratice a veacului, mașinismului dement și angoasei citadine”. Mitizarea muntelui, observă același critic, este menită să creeze “atmosfera încercării de ieșire pentru o clipă din fluxul penetrant al istoriei, ca un refugiu într-un domeniu al vegetalului și geologicului, în care chiar și oamenii doresc să se ascundă sub nume de duhuri și plante. E o nevinovată utopie, pentru că toți s-au reîntors în matca furtunoasă a evenimentelor. Călătoriile vârstelor de împlinire a minții și sufletului, în zarea transilvană sau

larg decât cel expresionist, fiind rezultatul unei amplificări arhetipale. Scriitorul român intră în rezonanță cu structurile gândirii mitice, regăsind astfel pe toți vizionarii care au organizat lumea pe o scară verticală, asociind josul cu lumea chthoniană a trupului și susul cu lumea eterată a spiritului. Revizitând sinapsele fanteziei mitice, Blaga imaginează într-o poezie târzie, *Munți și nori*, o legendă etiologică conform căreia munții sunt trupurile norilor: “Munții s-au făcut când norii, / dorind să fie călători și ușori, / și-au lepădat sub ei, în vânt, / povara de pământ”. Prin ascensiune alpină, poetul lasă la poale balastul cărnii și se sublimează în materie aeriană, în spirit. La fel cu *Sihastrul* lui Paul Valéry, ce a părăsit “gunoii” lumii de jos și s-a izolat pe “înălțimea sacră”, separând “îngerul” de “purcel”²⁷⁹, asceții lui Blaga aspiră spre puritatea cristalină a lacurilor de munte, ce ar permite trupurilor lor să devină transparente pentru lumina stelară: “Ce calm! Ce puritate! / Dacă am vedea cu lacurile, / stelele s-ar apropia / întâmpinându-ne la drumul-jumătate” (*Printre lacurile de munte*).

Simbolistica generală a muntelui se supune însă la Blaga unei anamorfoze specific moderne. Muntele nu este pentru el un simplu “simbol al «sfînțeniei», al elevației”²⁸⁰, al porții astrale, ci și unul al introversiunii, al porții abisale. În acord cu linia tematică ce merge de la Nietzsche la Thomas Mann, Blaga reunește în simbolul muntelui, în mod subtil, ideile de geniu și de boală, de inspirație poetică și de nebunie dionysiacă. Cu alte cuvinte, schema ascensională a muntelui este combinată cu schema descensională a regresiei, înălțarea fiind condiționată de o coborâre. Elogiul pe care scriitorul român îl aduce barbariei regeneratoare a

mai departe, cosmosul acestor voiajuri modelatoare au în centru muntele, al lumii și al spațiului poetic” *Pe urmele lui Lucian Blaga*, p. 85, 120.

²⁷⁹ Paul Valéry, *Sihastrul sau Blestemele universului* (Feerie dramatică), în *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică*, Ediție îngrijită și prefăcută de Ștefan Aug. Doinaș, Traduceri de Ștefan Aug. Doinaș, Alina Ledeanu și Marius Ghica, București, Editura Univers, 1989, p. 518-519.

²⁸⁰ Dumitru Micu, *Lirica lui Lucian Blaga*, p. 57. În același sens, Mircea Vaida susține că “Muntele Cosmic devine, în fine, în sistemul său, un turn metafizic de inefabilă puritate. Lucian Blaga a săvârșit pe tărâm poetic ceea ce încheaseră în simbolistica zigguratului [, a] templul[ui] babilonian, arhitecții antici.” *Pe urmele lui Lucian Blaga*, p. 92.

muntelui²⁸¹ în fața civilizației alienante a orașului face ecou izolării maladive în localități alpine cum este Sils Maria pe care Nietzsche și-o impune pentru a-și ridica meditațiile filosofice deasupra contingentului²⁸².

Muntele vindecă prin boală și îmbolnăvește pentru a vindeca. Antidotul răcelii și, la limită, al tuberculozei este aerul înghețat al muntelui. Pentru a se vindeca de bacilii tuberculozei, Isidor Blaga urcă la munte, iar atunci când totuși moare răpus de boală, Lucian se lamentează: “Ne-a trădat Muntele!”. Lucian însuși, bolnav de tuberculoză la modul ipohondric, se vindecă la munte de toate fobiile și angoasele care se deghizează sub masca acestei boli. Dacă suferința și moartea sunt apanajul eului descins în “marea trecere”, vindecarea și imortalitatea sunt obținute prin retragerea în spațiul sinelui infantil simbolizat de munte.

Tratamentul împotriva spaimei de moarte se face, paradoxal, prin plonjarea în spațiul de non-existență al stării embrionare. Negat ca individ de familia Brediceanu, tânărul Blaga “moare” din persoana sa socială, regresează la identitatea surorii moarte, pentru a renaște ulterior tocmai din acest neant identitar. Thomas Mann lucra cu aceeași aporie imaginară atunci când descria sanatoriul de la Davos-Platz ca un spațiu montan populat de cadavre vii, pentru care extazul este totuna cu febra: urcând pe vârful *Muntelui vrăjit* Hans Castorp ajunge nu la poarta cerului, ci la gura infernului.

Retrăgându-se în mediul primitiv al muntelui, Blaga se apropie de poarta propriului inconștient. El părăsește lumina tare, ucigașă, a celorlalți, și se refugiază în lumina nocturnă, protectoare, a sinelui magic. În această constelație imaginară își are originea aforismul ce va

281 “O, cum mă desfățez în această manifestare primitivă și barbară de forțe! E o minune – barbaria” (LXXXIII).

282 Cutremurătorul text prin care Nietzsche se desparte de prieteni și de lume pentru a se dedica geniului său abisal, care îl va duce la nebunie, se intitulează *Din vârful muntelui*. Vezi Karl Jaspers, *Nietzsche. Introduction à sa philosophie*, Traduit de l’allemand par Henri Niel, Paris, Gallimard, 1950, Cap. “La vie de Nietzsche”, “Le temps de la solitude”.

încheia *Pietre pentru templul meu*, schițat într-o prima variantă într-o scrisoare către Cornelia: “Alerg pe vârfuri de munți. E noapte, dar cum ochii mi-s obișnuiți cu întunericul, văd totuși la depărtări foarte mari, – vag, ce-i drept, dar văd. Îmi aprind un muc de lumânare: deodată văd mai bine la doi pași, dar mai departe nu mai văd deloc... Mentea noastră sănătoasă, cu presimțirile ei instinctive, obișnuită cu *întunericul realității* – vede tulbure, nu-i vorbă, la depărtări și-n adâncimi foarte mari. Știința-și aprinde însă mucul de lumânare și deodată vedem *la doi pași totul, dar mai departe nimic...*” (LXXIX)²⁸³

Cu “ochiul vag”²⁸⁴, Lucian începe să privească “întunericul realității”. La munte, el are *Viziunea geologică* asupra propriului psihism, găsind intrarea spre tărâmul amintirilor îngropate: “Sub piscuri mari, în munte, o căldare de bazalt. / Un pas, și-apoi abrupt – tărâmul celălalt. // O amintire stranie și fără de-nteruperi / îmi stăruie adânc, în miros verde de ienuperi. // O amintire grea apasă. Ca din alte ere, / spre care sângele și astăzi mult se cere”. *Muntele magic* se situează în centrul de forță al lumii. Aici reapar animalele încărcate de putere ale copilăriei: “Întru în munte. O poartă de piatră / încet s-a-nchis. Gând, vis și punte mă saltă. / Ce vinete lacuri! Ce vreme înaltă! / Din ferigă vulpea de aur mă latră. // Jivine mai sfinte-mi ling mâinile: stranii, / vrăjite, cu ochii întorși se strecoară” (*Munte vrăjit*). În împărăția regăsită, poetul își schimbă copacul totemic: în locul gorunului, ce îi măsoară “destrămarea” în lumea de jos, el își alege bradul, orologiu al timpului încremenit: “Mistrețul poveștilor iară și iar / încearcă de scoarță prăsele de var. / Și făr’ de-asfințit în imperiul meu / tânărul brad stăjuiește mereu” (*Cântecul bradului*).

Flora și fauna mitică invocate de Blaga sunt făpturile ce îi populează adâncurile

²⁸³ Aforismul este adus la forma definitivă în *Pietre pentru templul meu*, București, Editura Cartea Românească, 1920, p. 80. Ediția din *Opere*, 7, deși mai șlefuită stilistic, este mult prescurtată și cenzurată. Ortografia am adus-o tacit la zi.

²⁸⁴ Cu “ochiul vag” privește și Goethe lumea de fântasme pe care o invocă în “Închinarea” la Faust. Imaginea organului vizual nocturn nu este, ce e drept, tradusă ca atare de Blaga, ci de un discipol al său din Cercul de la Sibiu, Ștefan Aug. Doinaș.

fanteziei. Tăcerea din lunile de criză din 1917 și 1918 are nu numai o funcție reparatoare, ci și una extatică. Coborând simbolic în ținutul morții, poetul face o expediție șamanică în vederea dobândirii de forță. Atingând *Urgrund*-ul sufletesc, el reintră în contact cu inconștientul cosmic. La capătul cel mai de jos al depresiei, când forța de respingere ce l-a aruncat înapoi în sine se epuizează, el atinge izvorul cu apă vie, simbol al libidoului ce își are originea în sinele infantil. Poemele sale traduc adesea asemenea intuiții abisale: “Dar sus, la o mie de metri-nălțime, spre răsărit / stelele își spun povești prin cetini de brazi / și-n miez de noapte râul mistreților / deschide izvoarele” (*Veac*).

Tânărul poet trăiește experiența “vocilor” venind din adâncuri, a sirenelor ce îl îmbie cu o lume miraculoasă. “Vreo câteva săptămâni”, își amintește el, ”n-am mai scris Cornелиei nici o scrisoare. Cineva în mine începuse să cânte. Și însemnam cuvintele cântate, pe hârtie. N-am mai trimis Cornелиei nici un răvaș. Dar într-o zi i-am trimis poeziile, așa ca ale unui autor oarecare.” Fenomenul glosolaliei e frecvent în practicile oculte, care nu întâmplător l-au fascinat pe autorul *Cunoașterii luciferice*. Eul contingent, cel care scrie scrisori, este literalmente inundat de un eu mai profund, nestăvilit, ritmat după armonii abisale. Emergența sinelui, afirmă Jung, nu depinde de voință și de intențiile conștiente, și de aceea este resimțită ca o întâmplare transcendentă, ca o iluminare, ca o luare în posesie de către o forță suprapersonală. Blaga își descrie inspirația pe un astfel de tipar mitic, conform căruia poetul, de la aezii arhaici până la Goethe sau Lamartine, este luat în posesie de o făptură supraumană, ce îi dictează poeziile²⁸⁵. Radicalitatea introversiunii face ca tăcerea să se transforme dintr-o

²⁸⁵ “Nu eu am făcut poeziile, ci ele m-au făcut pe mine”, scrie Goethe; “Nu eu sunt cel care gândește, ideile sunt cele care mă gândesc pe mine”, afirmă Lamartine. Blaga regăsește mai apoi tema la Friedrich Nietzsche: “În măsura în care subiectul este artist, el s-a eliberat de voința sa individuală și s-a prefăcut într-un fel de medium prin care subiectul autentic, ce există într-adevăr, își celebrează eliberarea prin aparență. [...] Numai în măsura în care geniul se contopește, în actul creației artistice, cu acel artist primordial al lumii are o vagă intuiție despre esența veșnică a artei; căci în această stare este, ca printr-o minune, asemănător acelei turburătoare figuri de basm, capabilă să-și întoarcă ochii spre a se privi pe ea însăși; el este acum totodată subiect și obiect, totodată poet, actor și spectator.” *Nașterea tragediei*, Traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan, în *De la Apollo la Faust. Dialog între civilizații, dialog între generații*, Antologie, Cuvânt înainte și note introductive de Victor Ernest Mașek, București, Editura Meridiane, 1978, p. 200-201.

reacție de inhibiție protectoare într-o en-stază mistică, pe baza căreia tânărul Lucian își configurează ceea ce Jung ar numi o nouă *persona* socială, cea a poetului inspirat divin, prin care vorbesc zeii.

Sub o asemenea alchimie stau începuturile creatoare ale poetului luminii. Refulat un timp de conștiința pozitivistă paternă, fondul magic răzbește din nou la suprafață, revărsându-se în imagini și senzații mirifice. “Când sunt singur”, se confesează extaziat Blaga, ”mi se deschide lumea dinlăuntru ca o cutie cu juvaiere” (LXXIII). Pentru a dezgropa comorile trecutului, poetul știe că trebuie să caute în sine însuși²⁸⁶. Ele devin vizibile ori de câte ori conștiința își pierde opacitatea și se transformă într-o oglindă magică a adâncurilor: “Când privesc în mine, văd în fundul apelor mele cum scapără argint, mărunț: argintul atâtor simțăminte, pe care în zadar încerc să le privesc din apropiere”²⁸⁷.

Toate aceste fulgurații și sclipiri de basm sunt create de iubirea frustrată care, negăsind calea spre exterior, îl încarcă pe îndrăgostit cu o sarcină magică. “Tu ești aceea care scoate scânteile electrice din mine” (XCIX), recunoaște tânărul poet, asistând cum în el se activează noi și noi constelații fantasmatică. Asemeni unei albine, el nu are decât să culeagă roadele exploziei de imagini și simboluri care se petrece în timpul recluziunii la munte: “Am avut un soare aspru și înghețat – așa cum îmi place mie: căci mie îmi place «ghiața care arde» ... și am sosit acasă încărcat de «cugetări» și de «poeme», ca o albină de polen și de miere. Trebuie să știi – Gaor – că nu mai pot gândi decât în icoane și comparații: mi-e cu neputință altfel, – sunt plin, grozav de plin de intuiții simbolice” (XXV).

Trăirile lui Blaga din această perioadă sunt extraordinar de bogate și dense. Pentru prima oară, tânărul are intuiția că a descoperit în sine o sursă originală de poezie, capabilă să-l individualizeze. El a atins acel punct psihic din care inspirația se revărsă fără efort, ca un har.

²⁸⁶ “Când caut comori, nu sap în nori ci în pământ”. *Pietre pentru templul meu*, p. 16.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 15.

Viziunile ce emană de aici au o atmosferă inconfundabilă, de “proză extatică”, cu “ritmuri abrupte”, ce pătrund vertiginos în adâncuri. În comparație cu lirica intensă a acestei stări introvertite, versurile scrise până atunci par palide și lipsite de personalitate. Blaga se naște ca scriitor în momentul în care părăsește suprafața incoloră a conștiinței diurne. Silit de accidente biografiei să descindă înapoi în spațiul periculos al neființei, el își transfigurează damnarea în mântuire. În loc să rămână blocat în condiția autistă la care regresează, el se eliberează prin decantarea trăirilor fantasmatică în poezii. “Răului sufletesc”, “insomniilor cu alaiul lor de visuri, ce-mi parodiau fantastic și sfâșietor temerile omeneștii mele inimi”, poetul le caută “jgheaburi lirice”. Scrisul este instrumentul prin care Blaga își exorcizează angoasele reemergente, transformându-le din sentimente confuze și incontrolabile în viziuni lirice. Configurația potențial nevrotică a traumatismului identitar infantil constituie izvorul creației blagiene, tânărul Lucian devenind scriitor în măsura în care învață să-și traducă în poezii, aforisme, scrisori, complexe obscure ce îl bântuie. Spargerea cenzurilor, cu ajutorul cărora copilul depășise poziția non-personală a sinelui magic și își configurase un eu rațional, nu îi este fatală, cum se întâmplă în decompensările psihotice, deoarece tânărul își controlează și își conștientizează regresia, pe măsură ce ea are loc, prin arta sa.

Prin travaliul artistic, Blaga își transfigurează slăbiciunea în forță. Tematizată în scris, starea de non-identitate și neant care îl amenință permanent în surdină devine instrumentul cel mai puternic de individualizare și afirmare de sine. Autorul *Poemelor luminii* ajunge una dintre cele mai originale și inconfundabile voci tocmai prin exploatarea traumatismului tăcerii magice. El are intuiția dependenței destinului său creator de reîntoarcerea spre adâncuri încă de la vârsta de treisprezece ani, când descoperă un fragment din *Faust*. “L-am citit. Era marea scenă în care Faust încearcă să se otrăvească, după ce-și trece încă o dată prin văile sumbre ale cugetului toate decepțiile. Sângele îmi suna în urechi, ridicat din simțire. Îmi sufla în pânze un vânt nou. Aceasta a fost lectura decisivă ce a deșteptat în mine, la vârsta de 13 ani, cea mai

nesățioasă patimă a cititului.” Pasiunea pentru citit și apoi pentru scris vine din intuiția că arta poate fi oglinda cea mai eficientă pentru luminarea inconștientului încărcat. Lucian simte că echilibrul dintre eul său adolescentin și inconștientul său infantil este fragil și fals, câtă vreme raporturile dintre ele sunt de refulare. Asemeni lui Faust, ajuns în pragul sinuciderii din cauza insatisfacției poziției raționale, Blaga simte și el nevoia de a pătrunde prin sistemul de cenzuri conștiente înapoi la fondul magic, pentru a-i anihila presiunea anxioasă, pe de o parte, și a-i recupera bogățiile fantasmaticе, de cealaltă.

Începând cu 1917, destinul lui Blaga intră sub semnul unui pact faustic. Identificându-se personajului goethean, scriitorul român recunoaște că individuația nu poate avea loc decât printr-un contract creator cu propriile tenebre. Nici condiția neintegrată a copilului contopit magic cu mama și nici condiția schizoidă a eului intelectual adolescentin izolat orgolios de ceilalți nu garantează plenitudinea persoanei. Împlinirea de sine are loc doar prin punerea în contact a conștiinței socratice cu fondul magic, deci prin deschiderea porților Hadesului interior. Blaga iese din criza identitară redeclanșată în 1917 printr-o artă căreia îi concede o coloratură infernală. “Să știi, îi scrie el Corneliiei, că am încheiat un contract cu Satana care să mă ducă înainte, – și mă va duce, – în schimb după ce mi-am ajuns ținta voi fi al lui. Am înaintea mea o viață întreagă, încă nici nu mi-am început-o poate că: am o țintă, Gaor, tu o cunoști: voi ajunge-o, să se opună nu oamenii, timpul chiar!”²⁸⁸.

Creația inspirată din tenebrele interioare va fi mijlocul de afirmare demonică a propriei personalități. Revenind exploziv la suprafață din depresia erotică, Blaga concepe o întreagă strategie existențială, în care puterile descoperite în sine vor fi utilizate pentru a forța recunoașterea celorlalți. Întâi trebuie confirmat sprijinul Corneliiei: “Dacă legată de mine printr-un cuvânt fără sens – te-ai clătinat o clipă, – libertatea te va face să nu te mai clatini

²⁸⁸ Și scrisoarea continuă dezvăluind legătura pe care Blaga o presimte între iubirea frustrată și creația demonică: “Gaor – știi, care-i bunul Satana, ce mă va duce înainte, tot înainte? Tu. Am atâta chef de viață, când

niciodată! Dacă prezentul nu l-ai iubit, atunci cât de mult o să-mi iubești viitorul! De-acum vom avea liniște!” (LXVIII); “Mă vei iubi încă mult, mult timp Edera?: eu cred că da! Știi că numai eu merit dragostea ta? Numai eu...” (CXV). Pe schema dependenței de încurajările mamei, Lucian are sentimentul că iubirea Cornелиei poate fi garantată prin împlinirea sa ca persoană: “Vreau să fiu tare în toate privințele: vreau să fiu o sinteză a tuturor posibilităților mari..., ca să pot avea și ca să merit – părul tău, ochii tăi, buzele și toată căldura ta –, ca să ajungem în țara făgăduinței” (CXXX).

Pentru a merita iubirea, tânărul Blaga simte nevoia să facă dovada unicității sale, ca și cum viața ar fi o cursă în care câștigă doar cei ce se desprind din plutonul de neființă al mediocrității. În acest sens, el își instrumentează plăcerea genuină a studiului cu o finalitate competitivă: “Am pus și ceva de la drepturi: filosofia dreptului: știi, dacă – voi mai discuta cu oameni – politicieni – ca Vaida – să-i bat chiar și acolo unde ei se simțesc mai tari... Nu de alta, dar ca să fiu în fața ta: învingătorul. Femeilor le plac învingătorii. Fiindcă nu mă pot lupta însă fizicește cu atleți de circus – mă voi lupta pe altă cale” (XCIV). Elanul spontan de socializare este pus în slujba unei ambiții de carieră, izvorâtă din aceeași nevoie de a contracara nesiguranța de sine prin sprijine exterioare: “E timpul suprem – Gaor – tu știi că eu am planuri mari, de aceea trebuie să studiez la o universitate vestită. Lumea se uită și la aceea, că unde ai studiat, întocmai cum se uită la bani” (LXX). În răsunătorul succes pe care îl au *Poemele luminii* la apariție, tânărul poet vede dovada ce trebuie să-l justifice definitiv în ochii Cornелиei și mai ales ai familiei acesteia: “Cred, că de-acum înainte o să-ți dispară și cele din urmă îndoieli față de mine. – Iubito, eu sunt acela care merită într-adevăr iubirea ta și tot sufletul tău. [...] Mă gândesc foarte mult, ce vor zice – ai tăi. Sunt curios. Dacă și acum mai stau pe gânduri, se vor face de minune în fața – istoriei” (CXLIII).

te înduri Tu. S-ar putea să nu lase urme atâta entuziasm” (LXVIII).

Vitalism bergsonian

Blaga își descoperă timbrul original și profilul creator prin gestul decisiv de a pune în relație scrisul cu trăirile magmatice ce îl frământă. Primele sale texte, ce vor alcătui conținuturile celor două volume de debut, sunt scrise din toamna lui 1917 până la sfârșitul anului următor, perioadă în care tânărul poet își decantează în poezii sau aforisme spaima, disperarea, speranța și senzația de regenerare. Toate aceste trăiri obiectivate sunt destinate unui “subiect absolut” – Cornelia –, catalizator și martor al “spectacolului” afectiv dat de Blaga. Având în vedere această geneză “în oglindă” a scriitorului, la ciclul de poezii din *Poemele luminii* și la seria de cugetări din *Pietre pentru templul meu*, trebuie adăugat corpusul de scrisori trimise Corneliei. Toate cele trei seturi se împărtășesc din același material sufletească, ca niște oglinzi cu indici diferiți de reflexie puse împrejurul fluxului de sentimente și imagini ce au început să “cânte” în poet.

Scrisorile constituie forma cea mai primitivă de obiectivare și prelucrare a fondului fantasmatic. Aici substanța sufletească apare în forma cea mai genuină la care mai avem acces, fiind transcrisă la “primul jet”. Convenția de lectură pe care o impune tânărul scriitor este cea a spontaneității și a adevărului psihologic. Sentimentele, trăirile care îl invadează și îl debordează sunt transmise direct iubitei, scrisoarea fiind un vehicul perfect transparent și tranzitiv, prin care îndrăgostiții abolesc distanța geografică și intră în contact spiritual. În scrisori întâlnim adesea în stare pură nucleeele metaforice sau meditative ce vor fi elaborate în poeme și aforisme. Comparând variantele epistolare cu formele finite publicate în volume poate fi pus în evidență atât elementul comun de plasticitate ce modelează subconștient scrierile unui om care a făcut votul de credință față de artă, cât și diferența specifică dintre expresivitatea liminară și cea căutată estetic.

O asemenea analiză spectrală relevă imediat faptul că percepțiile de tip magic remergente nu se mai grefează, ca în copilărie, pe sistemul de superstiții folclorice rurale, ci pe sisteme filosofice și mitologice receptate pe cale cărturărească, dar asimilate și recreate de Blaga din interior. Deși a știut să refacă orficul *catabasis eis antron*, tânărul scriitor nu mai accede nemijlocit la fondul magic refulat, ci mediat, prin “ochelarii” expresionismului, ai morfologiei culturale și ai psihologiei abisale de la începutul secolului XX.

Dacă Goethe, cu al său *Faust*, rămâne primul și marele model al lui Blaga²⁸⁹, gânditorii care au exercitat cea mai profundă influență asupra perioadei sale de formație sunt Bergson și Nietzsche. În scrisorile și aforismele din această perioadă este adesea vizibilă modelarea stilistică a trăirilor genuine prin “matricea” iraționalismului nietzschean și a vitalismului bergsonian. Nu este vorba de simplă imitație, sau de “influențe”, ci, după cum precizează Blaga însuși, de “afinități” elective, bazate pe același “stil de viață”²⁹⁰. Deși el însuși este unul din vectorii mișcării iraționaliste din cultura românească a celui de-al treilea deceniu²⁹¹, autorul *Eonului dogmatic* nu se supune unei mode, ci o anticipează (pe baza acelorași lecturi formative) și o mijlocește (prin articolele de popularizare publicate în reviste la începutul anilor '20). Format în deceniul al doilea, Blaga este contemporan cu sistemele iraționaliste ale lui Spengler, Keyserling, Klages, Berdiaev, Maritain, față de care, de altfel, va lua mai apoi distanță, atunci când *Gândirea*, spre exemplu, se va îndrepta spre ideologia fascistă.

²⁸⁹ Pentru asemănări și deosebiri între temperamentele creatoare ale lui Goethe și Blaga, vezi Ion Negoitescu, *Însemnări critice*, Cluj, Editura Dacia, 1970, p. 71-74. Despre importanța modelului goethean în biografia spirituală a lui Blaga, vezi Ștefan Aug. Doinaș, *Lectura poeziei*, p. 9-17. În afara lui Goethe, criticul numește încă trei discipline ce au modelat viziunea scriitorului român: expresionismul, psihologia abisală și morfologia culturii.

²⁹⁰ *Correspondență*, scrisoarea II către Petre Drăghici, p. 280. Blaga ține de altfel să sublinieze evoluția divergentă pe care sistemul său a urmat-o ulterior și, prin urmare, diferențele față de Bergson, “metafizicianul impresionismului, deci al simbolismului în poezie”, și față de Nietzsche, admitând că “influențe nietzscheniene se găsesc probabil [doar] în poezia dionysiacă și individualistă a întâiului meu volum”. *Ibidem*, scrisoarea V, p. 282.

²⁹¹ Pentru tabloul curentului iraționalist din cultura română și a surselor sale occidentale, vezi Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, București, Editura Eminescu, 1980, cap. “Rațiunea și raționalismul – sub acuzare”.

Intuiționismul lui Bergson este una din filosofii care îl fascinează pe Blaga încă din adolescență. În timpul călătoriei în Italia, din pușinii bani de buzunar, elevul nu cumpără altceva decât o revistă “în cuprinsul căreia am remarcat niște note despre filosofia lui Bergson”, în “speranța de a afla ceva despre gânditorul francez”. Mai apoi, ajungând să citească *Eseu despre datele imediate ale conștiinței, Materie și memorie*, sau *Evoluția creatoare*, Blaga descoperă o psihologie dualistă în acord cu propriile sale intuiții. El aderă spontan la dihotomia, foarte pregnantă și atractivă, stabilită de filosoful francez între curgerea vitală a sentimentelor și imobilitatea mortificată a noțiunilor. Sistemul lui Bergson, care valorizează *durata* și depreciază intelectul, îi va permite, în anii de studenție, să-și conceptualizeze mutația interioară dinspre poziția raționalistă spre cea magică²⁹².

Astfel, tânărul Blaga simte că, în raport cu dragostea, izvor eruptiv de vitalitate, tentația de a face considerații “de natură didactică” este o “putere centripetală” (XIV). El denunță eul intelectual și îl respinge din postura de centru al personalității, din cauza acțiunii sale disociative și sterilizante: “Este un anumit mod de a vedea lucrurile, împotriva căruia nu mă pot revolta nicicând îndeajuns. E cunoscut sub numele de «intelectualism»... Centrul vieții noastre spirituale ar fi «intelectul» nostru matematic, cu orientarea spre tot ce e atomic, rigid, sec, mecanic, înghețat, – și așa mai putea înșira încă o sută de atribute foarte drăguțe și atrăgătoare. Realitatea ar consta numai și numai într-un joc de puteri oarbe, pe cari le putem foarte bine aranja în ecuații algebrice” (XVI). Oamenii care se lasă conduși de intelect sunt

²⁹² Câteva considerații despre influența lui Bergson asupra lui Blaga în N. Tertulian: “Filosofia bergsoniană aspira să introducă în câmpul existenței o dualitate radicală, o dichotomie cu caracter aproape antinomic. Conform tezelor bergsoniene, zona «materiei» și a «inteligenței» ar fi prin definiție o zonă a constrângerilor și presiunilor apăsătoare, o zonă a fatalității și determinismului implacabil – în timp ce libertatea nu ar deveni realizabilă decât în câmpul opus, în zona fluxului interior al conștiinței și vieții, în pura *durată psihologică*. [...] Aspirațiile lui Blaga coincideau până la un punct cu o asemenea încercare de a localiza zona libertății și a existenței autentice într-un câmp al trans-realului și extra-logicului, într-o zonă a unui transcendent incomensurabil. Dacă raționalitatea reprezintă conform tezelor bergsonismului ca și ale întregului iraționalism filosofic, suprastructura necesară a existenței încătușate în fatalism și determinism orb, *iraționalul* va deveni în mod inevitabil zona libertății și expansiunilor nelimitate ale eu-lui”. *Op. cit.*, p. 220-221.

niște “muzee de idei fosile”²⁹³.

În cristalul generalizărilor de factură bergsoniană, Blaga prinde adeseori nucleul viu al experienței și nemulțumirilor sale concrete, pe care le dezindividualizează și le decontextualizează. Aceste aforisme au, într-o anumită măsură și în faza inițială, scopul de a exercita asupra Corneliei o pedagogie discretă, voalată sub aerul de discurs filosofic. Atunci când vorbește de “aranjarea realității în ecuații algebrice”, Blaga trimite în subtext la calculele matrimoniale ale “mamelor-avocat” ce intervin în viața sentimentală a copiilor lor. Sistemul de convenții burgheze ce stau la baza mentalității pragmatice incriminate de îndrăgostitul decepționat este generalizat la ideea de mecanicitate a vieții sociale: “Viața individuală și socială de astăzi, mecanizate cum sunt, – ce gol imens” (XVI). Un ecou îndepărtat al lipsei de înțelegere a iubirii copiilor de către părinți se mai face auzit și în acuza de reduționism adusă raționalismului: “Logica suferă de-un mare viciu logic: *ea crede că însăși realitatea e de natură logică*. Dacă întâlnește ceva ce nu se poate înțelege în chip logic, ea va susține că acest ceva nu există, ci e numai aparență...”²⁹⁴

Aici se află rădăcinile personale ale demonstrațiile pe care la va dezvolta mai târziu autorul *Cunoașterii luciferice* în privința iraționalității existenței. Metafizica ce urmărește să cuprindă omul ca totalitate nu poate face abstracție de manifestările ininteligibile ale acestuia, astfel încât “o minte aleasă este adesea mai plină de absurdități decât o minte comună, – din simplul motiv că e mai consecventă”. Axioma raționalității vieții este o prejudecată comodă, ce nu ține cont de faptul că “stările sufletești, care par a nu avea nici un motiv, au motivele cele mai adânci”. Cei care ascultă doar glasul rațiunii, nu și pe cel al inimii, sunt adeseori conduși de dorința răului: “Multe situații în viață, dacă le-am rezolva numai cu logica, am lucra tocmai așa cum ne-ar învăța și Diavolul să lucrăm”. Logica este instrumentul diavolului,

²⁹³ *Pietre pentru templul meu*, p. 23.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 77.

înțeles ca principiu al distrugerii. Reflexia rațională nimicește sentimentele și intuițiile. Lumina conștiinței dezorientează instinctele și ne face să ne rătăcim de la adevăratul nostru destin²⁹⁵.

Creierul, îl parafrazează Blaga pe Aristotel în spirit bergsonian, are “funcția de-a răci sângele prea încălzit al corpului”. Ideile sunt niște prejudecăți moarte ce au precipitat din substanța fluidă a gândirii: “Convingerile noastre tari și intime sunt un fel de cristale, care cresc într-o soluție saturată de «logică», de «argumente»... Nu-i de mirare deci: cu cât cristalele se dezvoltă mai tare, cu atât se împuținează «soluția»“. Elaborările intelectuale sunt depozite stratigrafice în care sunt înmormântate trăirile concrete: “În gheața unui râu se pot observa urmele valurilor vii și mișcătoare. Așa mai întrezărim urmele vii ale credinței în dogmele moarte”. Pentru a împiedica “cristalizarea” interioară, tânărul Blaga recomandă evitarea autoanalizei, în care vede un instrument de atomizare a întregului magic al sufletului: “Nu e bine să tindem prea mult a ne cunoaște pe noi înșine, căci încetul cu încetul ne identificăm oarecum cu o *parte* din noi, adică cu fracțiunea aceea a eului nostru, pe care o cunoaștem”²⁹⁶.

“Logica nu e creatoare”, afirmă filosoful, declanșând “lupta pe toate fronturile împotriva intelectualismului”, a existenței mecanizate care “ne îndepărtează de adevărata viață aruncându-ne în imensul gol al intelectualismului rigid și sec”. Adevărul care i se revelează dureros este că existența socială, cu limitările și frustrările ei, l-a amputat de la totul magic. Pentru o iluzorie împlinire exterioară, tânărul Lucian simte că a plătit prețul grav al alienării de esența sa interioară: “Rupem orice contact spiritual cu marele Tot, ce se-ntinde în jurul nostru și cu aceasta încetăm de-a ne adânci ființa și de-a ne cultiva gândurile mari”. El trăiește

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 8, 15, respectiv 24: “Se spune că paseri călătoare, cari trec noaptea în cârduri peste orașe, se zăpăcesc de lumina ce-o împrăștie acestea în întuneric și până în zori tot dau ocolul orașului, neștiind încotro s-apuce: instinctele noastre mari și mici sunt ca aceste păsări: lumina conștiinței le zăpăcește...”

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 45, 16, 24, respectiv 55.

disperarea de a fi distrus paradisul mirific al copilăriei, de a-l fi transformat într-un deșert prin acțiunea calcinantă a lucidității mature: “Ai îndrăzneala s-o mărturisești? Cea mai frumoasă, cea mai liberă și cea mai vie privire din lume ai avut-o ca copil. Ai deschis ochii mari, ai iubit, te-ai mirat și-ai văzut. Cât de bine ai văzut. Privirea ți s-a tulburat apoi din ce în ce mai mult și-ai ajuns în sfârșit într-un pustiu îngrozitor, care ți-a ars sufletul întreg”²⁹⁷.

Ruptura eului din totul magic poate fi vindecată prin acțiunea unificatoare a erosului. Iubirea este contraveninul la otrava intelectului, tânărul îndrăgostit simțind că rămâne uman doar dacă își contrabalansează perioadele de studiu cu clipe de reverie erotică, așa cum Faust se salva de la sinuciderea intelectuală prin plonjarea mefistofelică în iadul simțurilor²⁹⁸. Logica trebuie “frântă” și înlocuită cu “logica instinctului”, care este o “logică dumnezeiască” (LXXV). Spiritele cu adevărat înțelepte sunt cele care se lasă “conduse de instincte și simțăminte, căci logica pentru ele e cel mult un mijloc, dar nu un principiu de viață...” Disecată cu instrumentele “anatomiei logice”, iubirea riscă să se transforme într-un “cadavru” teoretic; de aceea, “când iubești [...] pe cineva nu întreba dacă are vreun înțeles”. Singură gândirea “îndrăgostită” se salvează de la mineralizare, deoarece tensiunea erosului o menține în starea de soluție în suspensie: “Știința mai nouă a descoperit existența «cristalelor fluide». Așa trebuie să fie și spiritul nostru: să se cristalizeze, dar să nu-și însușească forme rigide, ci să-și păstreze plasticitatea”. *Durata* poate fi menținută în starea de cristal fluid dacă moleculele ei nu sunt izolate în căsuțe conceptuale, ci sunt menținute în simpatia sinestezică cu întregul, ca niște organisme vii: “Orice colț sufletesc din noi are atâta rezonanță pentru tot ce se petrece în noi, încât de multe ori mi se pare, că fiecare idee singuratică are o inimă care

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 41, 66, 9, respectiv 77.

²⁹⁸ “Te interesează, poate, cu ce îmi petrec timpul. citesc foarte mult. Mă preocupă știința exactă ca creațiune de-a lui «homo sapiens». Cum faci tu anatomie, așa fac și eu un soi de anatomie logică, – și operez ca și tine cu cadavre: chimie, fizică, matematică. Sunt amenințat și de «Leichengift», dar nu mi-e teamă, – dragostea e contraveninul” (XXVII).

bate pentru ceva – și fiecare simțământ un cap care cugetă”²⁹⁹.

Lăsându-se pătruns de iubire, scriitorul declanșează un proces de entropie psihică. Formațiunile mentale înghețate se topesc într-un fluid incandescent, procesul ținând, prin analogie cu teoria morții termice a universului, spre o apocalipsă erotică: “Părțile din dragostea mea se prefac în cugetări, în poeme, în concepții și-n visuri. Dar numai *părțile*, căci procesul prin care trec e *ireverzibil*: întocmai ca și procesul prin care trece universul: o parte însemnată din căldura sa *nu* se mai poate schimba din nou în forțele din care s-a produs – și astfel universul s-apropie cu pași gigantici de-acel stadiu, când va muri – *moartea de căldură*, – iar eu de-acel stadiu când voi muri de – iubire...” (CXXXVI). Aparatul “refrigerator” al creierului este inundat de influxuri calde de iubire, care îl dinamizează. În organismul alcătuit de cuplul de îndrăgostiți, Lucian se distribuie pe sine în rolul creierului, iar pe Cornelia în cel al sângelui care îl încarcă de energie creatoare. Prin introversiune, poetul abolește realitatea exterioară, adevărat cimitir de idei moarte, și declanșează cosmogeneza universului interior, al cărui demiurg este Erosul orfic³⁰⁰.

În spirit bergsonian, dispoziția intelectualistă și cea senzualistă sunt opuse tematic, ca două moduri distincte de aprehendare a lumii. Dacă “deseori instinctul este un echivalent al inteligenței și inteligența al instinctului”, totuși există “fapte alese”, cum sunt iubirea și poezia, “pentru care se recere numai unul din acești factori [...], în care «instinctul» își serbează cea mai mare sărbătoare” (LV). Din cauza incompatibilității lor funcționale, știința este resimțită ca un mod de a ucide poezia. “Unde-i multă matematică, – acolo-s puține mituri” (XXVI), descoperă Lucian, cerându-i iubitei să nu încerce să-i raționalizeze versurile, ci să le trăiască: “Te rog, în genunchi te rog, nu analiza. E o crimă să analizezi poeziile: fiindcă le omori”

²⁹⁹ *Pietre pentru templul meu*, p. 55, 42, 75, respectiv 69.

³⁰⁰ “*Eu sunt creierul tău și tu ești sângele meu!* Și mă simt în putere să creiez...” (CIV). “Viața «în afară» e monotună ca căutarea unui sărăntoc. Viața «înăuntrul» meu ești Tu [...] Încheierea era cât p-aci să se prefacă în versuri” (XXVII).

(CXIV). Pentru a înțelege imaginea poetică, trebuie făcut apel la organul intuitiv și nu la cel logic: “Cred totuși că tu iubito ești cu mult mai înțelegătoare față de poeme – fiindcă le iai «intuitiv» și nu «abstract»” (CXIII). Scriitorul, la rândul lui, trebuie să se lase condus de intuiție, fiindcă reflexia conștientă omoară fiorul poetic. Spiritul critic, susține tânărul Blaga, este o amenințare pentru versurile extatice; “prelucrarea conștientă” nu numai că nu aduce nimic nou inspirației, ci “strică ce-a făcut cu mult mai bine – inconștientul” (LXXXV).

Valorizarea bergsoniană a intuiției în raport cu intelectul își va pune amprenta asupra întregii opere a lui Blaga. Descoperind că nu poate renunța la vocația filosofică, care și-l dispută în egală măsură cu cea poetică³⁰¹, el își va propune să elaboreze o filosofie care să aibă fluenta sentimentului: “Dacă filosofia de până acum n-ar fi «artă» – atunci eu aș fi acela care aș crea o filosofie înrudită cu arta. Dar filosofia e artă și asta va fi și filosofia mea. Eu tind spre o concepție organică și mobilă ca viața despre lume, – o concepție pe care voi împrăști-o în jurul meu – nu prin argumente – ci printr-un fel de sugestie artistică” (XXXIV). Meditația nu mai trebuie să se aplece asupra conceptelor și noțiunilor uscate, ci asupra experiențelor și trăirilor vii. “Eu nici când fac *filosofie*”, observă programatic autorul *Spațiului mioritic*, ”nu fac «abstracțiuni» ci «intuiții»” (CXIII). Logica trebuie scoasă de sub influența intelectului și pusă în slujba inconștientului, gânditorul adevărat fiind nu acela care se lasă condus de conexiunile prestabilite ale rațiunii, ci acela care urmărește, cu luciditate, sinesteziiile fantasmelor subliminale³⁰². Pentru ca imaginația să “exprime *contactul intim* ce-l ai cu tine însuși și cu lumea”, trebuie să “*simțești* realitatea și [să] o privești prin «simpatie»” (XXVI).

Descoperind puterea de emanație fantasmatică a inconștientului, tânărul scriitor

³⁰¹ “În săptămâna asta am făcut «Cugetări» mai multe ca de obicei. Se vede că am inspirații periodice când pentru una, când pentru alta.” *Ibidem*, scrisoarea LXXXV, p. 128.

³⁰² “Totul atârna de *rolul* ce-l dai *logicei* în viața ta internă și nu de *iscusința* cu care-o mânuiești. Dacă logica te stăpânește pe tine ca pe-o unealtă oarbă – ești raționalist, – dacă dimpotrivă *tu* cu toată adâncimea ta sufletească

elaborează un proiect creator bazat pe ideea de stingere a luminii intelectului. El coboară în “noaptea sufletului” și se lasă invadat de sentimente crepusculare pe care renunță să le combată: “Ai nopți cari ți ș-așază grele ca de plumb / Pe suflet și pe gânduri și pe visuri și pe vreri,— / Nopți negre-n care pieptul îți tresare de furtuni / Ce nu le spui — / Și-n cari întreg trecutul ți se pare în zadar / Și orice clipă ce mai vine — de prisos...” (*Zorile*).

Nicolae Balotă și Ștefan Aug. Doinaș resimt poezia blagiană ca pe o incantație orfică, în care noaptea din sufletul poetului se împărtășește din substanța de tenebre a lui Nyx, Noaptea originară, divinitatea care, în cosmologia orfică populară, a precedat tot ceea ce există. Poetul regresează până la bezna inițială, din care a apărut Phanes, principiul luminii, sau Eros, principiul logosului și armoniei. Din “noaptea sufletului” vor țâșni atât “zorile” cât și “iubirea”, adică viața, așa cum scriitorul însuși a emers din inconștientul infantil într-o personalitate proprie.

Blaga învață astfel să valorifice stările de depresie și catabază, sublimându-le în inspirație. Depersonalizarea și alienarea sunt cel mai bun instrument al cunoașterii de sine, oferind posibilitatea autocontemplării din afara propriului eu: “Adesea «eul» ni se revelează tocmai în acele stări sufletești *mai* bine, pe care le simțim *mai* străine de ființa noastră. Ciudat: când suntem *mai* aproape de noi înșine, ne credem *mai* departe...”³⁰³ Regresia la starea de ne-ființă, contactul cu non-eul, îl înzestrează pe poet cu un punct de reper exterior existenței, care permite o mai bună valorizare a acesteia.

Experiența letală a identificării cu sora dispărută pune mai bine în lumină sensul și dimensiunea vieții: “Un lucru îl putem vedea clar și plastic numai dacă are umbre și

stăpânești și mânuiești *logica* ca pe-o uncă – ești «iraționalist» (LXII).

³⁰³ *Pietre pentru templul meu*, p. 22. Un autoportret alienat (în sensul non-identității infantile a micului Lucian) este și următorul: “Cei mai mulți își sunt atât de străini, încât ar trebui să vorbească în persoana a treia despre ei înșiși, — cam așa cum vorbesc copiii...” *Ibidem*, p. 57.

penumbre: moartea este umbra, care dă plasticitate vieții”³⁰⁴. Aura existenței iese cel mai bine în evidență pe fondul negru al eșecurilor, așa cum “norii nu întunecă curcubeul ci-l arată și mai bine”. Adevărata claritate interioară nu este conferită de “mucul de lumânare” al eului, care trasează un cerc îngust împrejurul său, ci de întunericul transparent al sinelui, care activează simțurile sinestezice. “Spiritele foarte adânci” care, în același timp, “sunt atât de clare, încât apar, ca fundul unui lac limpede”, stau sub iluminarea interioară a celui de-al treilea ochi, al ochiului “vag”. Acesta este sursa “pe care n-o simțim și n-o vedem” spre care, cu instinctul sigur al unei plante, “crește și se-ntinde” sufletul nostru³⁰⁵.

“Întunericul nu trebuie să-l luminăm pentru ca să-l putem vedea”, susține Blaga într-un alt aforism. Pentru a privi fapțurile evanescente ale sufletului, omul dispune de lumina neagră a visului și a reveriei, ce nu “sugrumă vraja nepătrunsului ascuns / în adâncimi de întuneric”. Lumea feerică pe care își propune să o cânte tânărul poet este populată de “poporul visurilor”³⁰⁶, fapțuri fantastice care, noaptea, ies din Hades și bântuie somnul muritorilor. Fantasmеle inconștiente au aceeași consistență cu *psychai*, sufletele morților. Pentru a intra în contact cu ele, scriitorul trebuie să renunțe la poziția eului, ce le menține refulate, și să-și provoace ceea ce Pierre Janet numește o scădere a nivelului mental: “Unele ascunsuri ale sufletului sunt ușoare ca niște umbre: dispar îndată ce încerci să le luminezi...” Repetând descinderea lui Orfeu, de astă dată poetul știe că nu trebuie să privească frontal fapțurile pe care le aduce cu sine din adâncuri, dacă nu dorește să le piardă: “Sunt lucruri care nu pot fi înțelese decât vag. Și-ar trebui să ne mulțumim cu atât; durere, încercăm însă să le înțelegem

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 53. În același sens: “Dacă n-ar fi moartea – viața nu ne-ar părea poate că așa de adâncă și de vrednică de trăit”. (LXXX).

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 23, 80, 9, respectiv 44 (“Privesc cum o plantă se-ntinde din întunericul unei pivnițe spre lumină. Fiecare fibră i se îndoaie spre razele de soare. Nu poate trăi fără de lumină și – totuși planta nu simte și nici nu vede lumina. Oare sufletul nostru nu crește și nu se-ntinde și el spre-o lumină, pe care n-o simțim și n-o vedem?”).

³⁰⁶ Așa numește Marsilio Ficino populația de spirite ale morților ce bântuie infernul aerian sublunar din cosmologiile orfico-pitagoreice. Apud A. Chastel, *Marsilio Ficino et l'art*, Genève, Droz, 1954.

mai precis – și ca urmare ne trezim, că nu le mai înțelegem deloc...” Sentimentul că misterele se autogenerază și se propagă unele într-altele îl face pe Blaga să postuleze, încă din *Pietre pentru templul meu*, axioma incognoscibilității de esență a lumii, sau principiul conservării enigmelor³⁰⁷.

Sensibilitatea recuperată față percepțiile magice îi oferă lui Blaga prilejul de a formula prima schiță teoretică a cunoașterii luciferice: “Datoria noastră în fața unui adevărat mister nu e să-l lămurim, ci să-l adâncim așa de mult încât să-l prefacem într-un mister și mai mare”. Omul trebuie să renunțe “cu bucurie” la ambiția de a înțelege absolutul, “fundul lumii”, și să accepte că “nu știu și nu pot să știu, ce sunt eu și lucrurile din jurul meu”. Numai asumând misterul lumii ca atare, omul poate fi “spontan și creator” de rosturi și valori “care izvorăsc din cele mai intime necesități ale vieții și ale duhului meu”. Adevărul, intuiește eseistul, nu se află în afara noastră, ci este ascuns în noi sub vălul misterului. Și, dacă nu mai avem acces la el în mod nemijlocit, ca în vârsta transcendentă a copilăriei, aceasta nu înseamnă că el a încetat să existe. Adevărurile originare se află engramate în suflet, ca urmele în nisip ale sclavilor păstrate în piramidele egiptene. Tot ceea ce trebuie să facem este să găsim instrumentul apofatic care să ridice cenzurile și să permită anamneza. Cunoașterea este o revelație de sine, o autognoză prin care se scurtcircuitează calea de la eu la sinele magic: “Adevărurile mari sunt așa de aproape și de imediate, încât numai de aceea nu le găsim, fiindcă le căutăm. Ar trebui numai să ne deschidem ochii și să privim: dar aceasta e foarte greu”³⁰⁸.

Dusă până la rădăcinile ființei, introversiunea lui Blaga capătă intensitatea unei “en-

³⁰⁷ *Pietre pentru templul meu*, p. 52, 7, 10, respectiv 53 (“«Misteriosul», «enigmaticul» ce-l înlăturăm dintr-o întrebare, dintr-un lucru, – apare în altă parte. Cu cât lămurim printr-un fenomen ori printr-o lege mai multe enigme, cu atât devin ele înșile mai enigmatice: aș vorbi în privința aceasta foarte bucurios de-un *principiu al conservării enigmelor*”).

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 25, 79-80, 17 (“În piramidele egiptene s-au aflat după veacuri urmele în nisip lăsate de cei din urmă lucrători: astfel de «urme în nisip» se păstrează uneori și în noi o vecinicie...”), respectiv 76.

staze”. Sub presiunea eșecului “social” în fața familiei Brediceanu, căruia nu încearcă să-i reziste, tânărul Lucian regresează la o stare de neant interior. Vidul mental nu are aici o conotație psihotică, ci una mistică. În scrisorile din această perioadă, el își traduce uneori experiența prin termenii la modă ai misticii hinduse, importată de filosofi și erudiți precum Schopenhauer, Otto Müller sau Paul Deussen. Blaga citise încă de la 14 ani broșurile lui Swami Vivekananda și Swami Abhedananda, care popularizau sistemul sincretic al lui Rama Krișna, iar la Viena studia filozofia “indică” după volumele lui Paul Daussen, astfel încât îi mărturisește Corneliiei: “«Shamkhya» și-a făcut intrarea triumfală la mine ca la un vechi cunoscut” (LI).

Sub influența acestui limbaj religios indianizant, fondul magic blagian face o primă încercare de întoarcere la suprafață într-o pseudomorfoză hindusă: starea de confuzie a primei copilării este tradusă în ideea de Brahman – principiu existent și inexistent, realitate și nonrealitate în același timp; tăcerea originară în cea de Atman (“*Atman* e tăcere... Nu putem prin nici un cuvânt exprima «impersonalul» lucrurilor, – despre Atman trebuie să tăcem”); participarea magică la univers prin cea de identitate a lui Atman cu Brahman; incognoscibilitatea misterului prin cea de incognoscibilitate a lui Atman; cunoașterea apofatică prin aprehensiunea negativă a lui Brahman (tehnica negației *Neti! Neti!*); regresia la poziția sinelui prin ideea de anihilare a eului individual (“Ce-i libertatea? Nimicirea individualității și contopirea mistică cu ființa impersonală a totului”); introversiunea prin tehnica yoga de racordare la cosmos (“Esența acestei filosofii te provoacă să-ți *nimicești individualitatea prin aceea că ți-o lărgești la infinit*. Este ceva farmec în aceste exerciții mistice: într-un colț ascuns din tine însuși să descoperi conținutul de la *tot ce este*”) etc. “Numele de taină”, de zeiță indiană, pe care tânărul Lucian i-l dă în scrisori Corneliiei – Gargi, Gaor – este și el preluat din Brhadaranyaka-Upanișad, unde Gargi și Maitreyi sunt interlocutoare ale filosofului Yajnavalkya. Blaga îl premerge astfel pe Eliade în

autodistribuirea în rolul de înțelept care își instruiește iubita mistică.³⁰⁹

Conceptele și figurația hindusă l-au ademenit o vreme pe tânărul poet, așa cum se întâmplase și cu Eminescu. Încercând să-și surprindă experiențele autoscopice în oglinzi culturale cât mai fidele, Blaga face în mai multe rânduri apel la imagini și simboluri orientale. Omul în care, prin practici speciale, adesea erotice, se deschide un izvor psihic este, pentru tantrici, omul în care s-a trezit șarpele *kundalini*. Urcând de-a lungul coloanei vertebrale, *kundalini* ajunge în “lotusul cu o mie de petale”, punctul din creștetul capului pe unde omul își transcende condiția³¹⁰. La acest lotus din paremiologia budistă face aluzie Blaga într-un aforism din *Pietre pentru templul meu*, pentru a descrie florile conștiinței ce își au rădăcinile în adâncurile acvatice ale inconștientului³¹¹. Ființa nu ne vine din afara noastră, ci din centrul nostru secret. Lotusul este simbolul canonic al lui *atman*, sufletul uman, din aceeași esență cu Brahman, sufletul cosmic³¹².

Blaga își utilizează lecturile indice pentru a exprima intuiția infantilă a participării magice la divinitate. Scânteia sacră sălășluiește în adâncul nostru, omul este o ființă în sine și nu doar un epifenomen în care se oglindește numenul. Lotusul cu o mie de petale al sufletului

³⁰⁹ Toate aceste teme, răspândite prin *Correspondență*, scrisorile LI–LII, p. 106–107, și sistematizate în micul eseu despre stiluri din *Pietre pentru templul meu*, p. 32–41, sunt preluate și rezumate de Blaga după Paul Deussen, *Filosofia Upanișadelor*, Traducere din lb. germană: Cornel Sterian, București, Editura Tehnică, 1994, p. 99–100 (“Brahman ca cel existent și ca cel nonexistent”); 119 (parabola lui Bahva care îl explică pe Brahman tăcând); 40–41 (tema identității Brahman–Atman); 62–70 (incapacitatea științei empirice de a-l surprinde pe Brahman); 111–114 (“Natura negativă și incognoscibilitatea lui Brahman în sine”); 242–254 (“Eliberarea”); 271–279 (yoga); 59, 61, 67, 103, 126 (Gargi sau Maitreyi).

³¹⁰ Teoria celei de-a șaptea *chakre* (*sthasrara chakra*) îi era cunoscută lui Blaga încă din anii de liceu, din broșurile care popularizau filosofia mistică a lui Rama Krisna. Vezi Swami Sivananda Sarasvati, *La pratique de la méditation*, Traduction par Charles Audrien et Jean Herbert, Paris, Albin Michel, 1950.

³¹¹ “Când am văzut mai întâi niște nuferi pe undele unui lac, nu credeam că sunt flori care cresc din apă, ci credeam că niște flori se oglesc de pe țărm în lac... Atâtea flori cresc din apele tăcute ale sufletului nostru și-și dezvelesc petalele pe luciul conștiinței noastre: ele cresc din noi, dar noi le credem oglesc din lumea din afară.” *Pietre pentru templul meu*, p. 16.

³¹² Marea temă a Upanișadelor este rezumată astfel de Paul Deussen: “*Brahman*, forța, care stă în fața noastră întrupată în toate făpturile, care zămășlește, poartă, susține și retrace din nou în sine toate lumile, această forță veșnică, nesfârșită, divină este identică cu *Atman*, cu acela care, după degajarea a tot ce este exterior, îl găsim în noi ca esența noastră lăuntrică și adevărată, ca Sinele nostru propriu-zis, ca suflet. – Această identitate a lui *Brahman* și a lui *Atman*, a lui Dumnezeu și a sufletului, este ideea fundamentală a întregii doctrine upanișadice; cu toată conciziunea, ea se exprimă prin «marile cuvinte»: *tat tvam asi* «acesta ești tu»”. *Op. cit.*, p. 40–41.

începe să strălucească doar la ieșirea din agitația “marii treceri” și sfâșierea vălului maya al iluziilor. Retrăgându-se din lume și lăsându-se în voia stării cathartice a tăcerii, poetul are revelația vedantină a unității cu totul naturii. Inima uscată redevine un lotus viu, în care demiurgul lasă să cadă picuri de putere: “O, inimă: când para ea și-o năbușește / c-un giulgi de liniște, / atunci îmi cântă, / că lutul ei a fost odată un potir de lotus, / în care a căzut o lacrimă curată ca lumina / din ochii celui dintâi sfânt și mare visător” (*Inima*). Inima este sediul unei epifanii, care o transformă într-un microunivers interior, într-o “cetate a lui Brahman” capabilă să se substituie lumii exterioare³¹³.

Stările de vid mental enstatic ale autorului *Poemelor luminii* sunt admirabil surprinse de Ștefan Aug. Doinaș, care își explică “povara ciudată a unei amintiri” personale legate de maestrul său de la Cercul literar povestind cum, plimbându-se alături de profesor, scufundat într-o “tăcere masivă, ca un bloc albastru și răcoros”, are “intuiția fundamentală a lui Lucian Blaga”: “În privirea lui nu era nici curiozitate, nici uimire. Trăsăturile feței, tăiate puternic, păreau de cremene. Dar atitudinea lui, întreagă, respira o blândețe fără margini. Deși eram dornic și nerăbdător să reiau bruma de discuție ce se înfiripase, l-am simțit atent, concentrat, și m-am ferit să-l tulbur. Bănuiam că se petrece ceva, dar nu izbuteam să pricep. Simțeam doar că e departe de mine, foarte departe: într-un tărâm pe care, poate, aș fi fost în stare să-l ating cu mâna, dar care mi-ar fi rămas oricum străin. Și, timp de o clipă, m-a fulgerat un gând pe care l-am alungat imediat, ca blasfemator la adresa Maestrului: mi-a trecut prin cap că, așa cum stătea acolo, încremenit, cu privirea impenetrabilă ca și ochii viețuitoarelor pe care le contempla, Blaga nu se gândea la nimic...”³¹⁴ De fapt, Blaga îl instruia pe studentul său

³¹³ “Iar în astă cetate a lui Brahman [omul], este un lăcaș [inima] – o mică floare de lotus – iar înlăuntrul său e un mic spațiu [...] La fel de mare ca spațiul [exterior] este și spațiul acesta dinlăuntrul inimii. Înlăuntrul său sunt strânse laolaltă atât pământul cât și cerul, atât focul cât și aerul, atât soarele cât și luna, fulgerele, gerul, stelele și atât ceea ce ai cât și ceea ce nu ai aici; în el e strâns totul laolaltă”, se spune în *Chandogya Upanișad*, VIII, 1, 2-3. Vezi comentarii la simbolul inimii ca floare de lotus în Paul Deussen, *op. cit.*, p. 207-208, 277-278, de unde probabil l-a luat și Blaga.

³¹⁴ Ștefan Aug. Doinaș, *Orfeu și tentația realului*, București, Editura Eminescu, 1974, p. 177-178.

asupra misterului în același fel în care upanișadicul Bahva i-l explica lui Vașkali pe Brahman – prin tăcere.

Iraționalism nietzschean

Deși adolescența îi fusese presărată cu mai multe asemenea trăiri endoscopice, punctul de maximă concentrare este atins în toamna lui 1917, când tânărul Lucian se scufundă în vârtejul unui vacuum sufletesc. Structurile personalității de până atunci se prăbușesc, apărările eului cad, permițând atingerea pragului interior din spatele căruia forțele latente ale copilăriei magice pot reizbucni. Tânărul are senzația unor mișcări tectonice de profunzime, care îi modifică peisajul psihic: “Se vede că se petrece ceva ascuns în «subconștientul» meu, – și vezi, «subconștientul» este ce-mi ador eu mai mult... Pățesc și cu ai mei de multe ori că trebuie să-mi spună de două ori același lucru” (XII). Presiunea interioară este atât de urgentă, încât poetul nu poate decât să asiste neputincios la manifestările ei: “Stăm sub influența subconștientului din noi ca un ipnotizat sub stăpânirea unei sugestii: pentru faptele noastre care în fond izvorăsc din adânci necesități inconștiente – născocim niște motive libere, fantastice, absurde, întocmai ca un ipnotizat pentru faptele ce i se provoacă prin sugestione...” (LXXVII). Personalitatea sa de până atunci este amenințată de un seism devastator, ca un uragan anunțat de o clipă de acalmie: “Crede-mă, eu însumi îmi simt mare această liniște. E ca liniștea din vârful munților sau ca liniștea de pe mare, – e o liniște pândită de furtună, mare, tocmai pentru că în fiecare moment pot să se dezlănțuiască fulgerele! Ți-e frică că înnebunești? Dar mie?” (XIX)³¹⁵.

³¹⁵ Este interesant paralelismul ce poate fi făcut între poet, pe cale de a primi inspirația divină, și șaman, în perioada de “nebunie”, de decompensare, ce precede inițierea. “Faptul că asemenea maladii apar aproape

Nebunia purificatoare experimentată de tânărul Blaga este descrisă și tradusă în termenii lui Nietzsche, al cărui discurs exercita o influență *numinoasă* asupra întregii epoci³¹⁶. “Sunt adevăruri, pe care e cu neputință să le înțelegi corect, dacă înainte de aceea n-ai trecut prin anumite rătăcirile!”, scrie poetul român, făcând ecou filosofului german care, în *Gaya scienza*, afirma: “Căci trebuie să te poți pierde pentru un timp, dacă vrei să înveți câte ceva de la ceea ce nu ești tu însuși”³¹⁷. Blaga se raportează la Nietzsche cu o simpatie distantă, cu repulsia unei fascinații resimțite ca morbide dar în același timp inevitabile, deoarece “marea sănătate” nu poate fi atinsă decât prin catharsisul bolii: “Veacul nostru are profeți care vorbesc despre viață cu entuziasmul unor bolnavi. Puterea, ce pulsează în opera lor, nu seamănă cu vigoarea omului sănătos, ci cu forța nebunului delirant”³¹⁸. Deși periculoasă, furtuna interioară este necesară pentru a purifica atmosfera mentală a creatorului³¹⁹.

Ca în riturile de inițiere, poetul trebuie să atingă nadirul depresiei pentru a reveni la viață sub o nouă înfățișare. Crizele nu sunt un indiciu doar al scăderii energiei vitale, ci și al izbucnirii unor forțe noi.³²⁰ Introversiunea apare ca o fază esențială într-un proces de moarte

întotdeauna în legătură cu vocația vracilor-vrăjitori nu este deloc surprinzător. Ca și bolnavul, omul religios este proiectat la un nivel vital capabil să-i reveleze datele esențiale ale existenței omenești, adică singurătatea, precaritatea, ostilitatea lumii înconjurătoare. Dar vrăjitorul primitiv, vrăciul sau șamanul, nu este doar un bolnav: el este, înainte de toate, un bolnav care a reușit să se vindece singur. De multe ori, când vocația șamanului sau a unui *medicine-man* se dezvăluie printr-o maladie sau printr-un atac de epilepsie, inițierea candidatului echivalează cu o vindecare.” Mircea Eliade, *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului*, p. 41.

³¹⁶ Influența lui Nietzsche asupra lui Blaga a fost comentată, între alții, de Ion Breazu, în *Studii de literatură română și comparată*, vol. II, Ediție îngrijită, postfață, bibliografie și indice de nume de Mircea Curticeanu, Cluj, Editura Dacia, 1973, p. 189; Tudor Vianu, în *Masca timpului* (Schite de critică literară), Arad, Editura librăriei diecezane, 1926, p. 119; Pompiliu Constantinescu în *Figuri literare*, Prefață de Gabriel Dimisianu, București, Editura Minerva, 1989, p. 75; Mircea Vaida, *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*, București, Editura Minerva, 1975, Cap. “Împotriva lui Nietzsche”.

³¹⁷ *Pietre pentru templul meu*, p. 23; sau: “Adevăruri mari cresc numai dintr-un pământ din care cresc și rătăcirile mari. Cine n-are îndrăzneala să «greșească» nu va descoperi niciodată adevăruri mari”, p. 75. Pentru Friedrich Nietzsche, *Știința voioasă (la “gaya scienza”). Genealogia moralei. Amurgul idolilor*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 185.

³¹⁸ *Pietre pentru templul meu*, p. 14. Despre “marea sănătate”, Nietzsche, *Știința voioasă*, Paragraful 382, “Marea sănătate”, p. 269-271.

³¹⁹ “Norii furtunoși purtați de vânturi prea repezi – ce-i drept – nu aduc «ploi folositoare» pentru rodul pământului, dar curăță atmosfera cu trăznetele lor...” (LXXVI).

³²⁰ “Prin crize sufletești trecem nu numai când pierdem din forțele noastre, ci și când forțe nouă se pregătesc să izbucnească în noi...” *Pietre pentru templul meu*, p. 23.

și renaștere psihică. În scrisori, Blaga îi vorbește Corneliei de senzația de “renaștere, transformare, transfigurațiune, dacă nu ți-ar părea sentimental. În orice caz, în «istoria mea individuală» s-a început epoca «reformațiunii»“ (XI)³²¹. Experiența aceasta este fixată într-un aforism: “Timpul, când sufletul omenesc are mai multă lipsă de împrejurări favorabile înafară și de liniște înlăuntru, timpul său cel mai critic e, când se retrage și se-nchide în sine însuși pentru ca să treacă prin mari schimbări: omida niciodată nu moare așa ușor ca tocmai când – în crisalidă – e să-i crească aripi”³²².

Pentru a sugera metamorfoza regeneratoare, Blaga face adesea recurs la simboluri vegetale, cum sunt sămânța, mugurele, floarea. Solul în care sunt îngropate “ideile fosile” ale rațiunii este revitalizat de intuiții și fantasme: “Și lumea mea crește fiindcă sufletul meu nu e un pământ în care putrezesc cadavre, ci un pământ în care încolțesc semințe” (XXXVIII). Senzațiile și dorințele genuine dizlocă suprafața mortificată a intelectului, la fel cum “puterea așa de fragedă a mugurului proaspăt învinge și rupe scoarța cea mai tare și mai dură a unui arbor”. Irigat de elanul vital, psihicul cunoaște o explozie vegetală primaverală: “Așa-s [...] florile sufletului: nu prea înfloresc singurate, ci multe deodată...”³²³

O serie de metafore de inspirație sau de tonalitate nietzscheeană din această perioadă transcriu “cutremurul” sufletesc pe care vicisitudinile iubirii i-l provoacă lui Blaga. “Draga mea – sunt un centru, o explozie, un pătimaș ireductibil”, este confesiunea prototipală, care descrie senzația de răzvrătire a adâncurilor. Cataclismul pătrunde, de-a lungul faliei tectonice a iubirii, până la izvorul elanului vital: “m-a cuprins ca o idee fixă de-un fanatism nebun. Ai dreptate sunt o forță elementară, însă nu mi-e rușine că sunt: eu nu ascult nici de argumente

³²¹ Formulele lui Blaga amintesc desigur de ideile lui Nietzsche, care propovăduia “miezul nopții” care va fi înlocuit de “marea amiază”, când va avea loc “transvaluarea tuturor valorilor” și omul va fi înlocuit de supra-om. *Vezi Așa grăit-a Zarathustra, O carte pentru toți și nici unul*, Introducere, cronologie și traducere de Ștefan Aug. Doinaș, Receperea lui Nietzsche în cultura germană, selecție și traducere de texte de Horia Stanca, Ediția a doua, București, Editura Humanitas, 1996, Cap. “Cântecul beat”.

³²² *Pietre pentru templul meu*, p. 54-55.

utilitariste, nici de logica socială, fiindcă am o singură rațiune – cea a firii mele cu irezistibila ei necesitate. Dragostea mea nu e un lux sau o tangentă periferică la viața mea, ci a pătruns până la izvorul, care mă determină, mă ridică sau mă otrăvește – adânc, adânc de tot” (XXXV).

Dintre imaginile alegorice ale resurgenței abisale, cele mai pregnante sunt izvorul și fântâna. “Curente nouă de viață țâșnesc ca niște fântâni arteziene din sânul vremurilor”, afirmă eseistul. Oglindă a inconștientului, fântâna reflectă transformările ce au loc în pânzele freatice ale psihismului individual sau colectiv. Preluând parabola biblică a tulburării apei din scăldătoarea din Bethesda, pe care o reîntâlnește într-o formă adaptată la Nietzsche, Blaga dezvoltă un aforism ce va deveni mai apoi nucleul unei întregi piese: “De câte ori o putere nouă țâșnește în noi, ni se tulbură sufletul ca apa unei fântâni în care s-a desfumat un izvor nou...”³²⁴ Nu un înger, ci un daimon se agită în afundurile scriitorului, producând însă același efect regenerator ca apa ce vindecă miraculos din Evanghelia lui Ioan. Izvoarele țâșnesc dionysiac din afundurile mărilor sau din cele ale “munților vrăjiți”, precum în poezia *Veac*, unde “în miez de noapte râul mistreților / deschide izvoarele”. Scafandru sau miner, poetul “scurmă” depunerile geologice ale inconștientului, în căutarea firelor de apă vie³²⁵. Sursa magică se află întotdeauna sub suprafața conștiinței, asemeni râurilor care își au izvorul adânc sub munte, dar ies la suprafață la mari depărtări de origine³²⁶. Cel care știe să se racordeze la

³²³ *Ibidem*, p. 45, respectiv 56.

³²⁴ *Pietre pentru templul meu*, p. 12, respectiv 10. Parabola apare în Noul Testament în Evanghelia după Ioan, 5.4. (“Căci un înger se pogora, la vreme, în scăldătoare, și turbura apa și cine intra întâi, după turburarea apei, se făcea sănătos, ori de ce boală era ținut”), iar la Nietzsche în *Știința voioasă*, Paragraful 378, “Și devenim din nou limpezi”, p. 265.

³²⁵ “Zilele mi le petrec ca un – iartă-mi comparația – ca un *mistreț* – răm după «rădăcini» pe sub glia care acoperă realitatea”. Scrisoarea este “scrisă cu roșu – ghici de ce? Fiindcă corespunde mai bine cu dispoziția sufletească încordată entuziastă și nervoasă în care mă aflu. Nu cumva să-ți închipuiești că [își ia însă imediat precauții tânărul Blaga] cauza ar fi – vr-o alterație cerebrală!” (XIV).

³²⁶ “Sunt râuri, care își sapă albia prin munți de var: ele trec prin sânul munților și ies din nou la iveală la depărtări considerabile, ca râuri mari. Când căutăm izvorul lucrurilor, pățim cam ce pățim cu râurile acestea: tot mergem pe albie în sus și credem că acolo e izvorul râului, unde-l vedem ieșind din sânul muntelui... Dar izvorul e cu mult, cu mult mai departe...” *Pietre pentru templul meu*, p. 8.

ea își asigură vitalitatea perpetuă, nemafiind amenințat de uscăciunea intelectuală³²⁷.

Izvoare subterane sunt și vulcanii care erup în adâncurile marine: “În istorie puterile irezistibile lucrează în ascuns ca vulcanii de pe fundul mării”³²⁸. Într-o altă formulare, aceeași imagine descrie puterea irezistibilă a izbucnirilor inconștientului: “Vulcanul de pe fundul mării clocotește zi și noapte și înfiebântă apele mării și nu se stinge” (XVI). Izvoarele de apă clocotită sau de lavă sunt simboluri ale libidoului sau, în termeni bergsonieni, ale *duratei* pure. Omul adevărat, omul *real*, se identifică elanului vital, care îl face să “fiarbă” “ca apa sub presiune atmosferică foarte redusă”. Permanentizată, starea de erupție creează imaginea paradoxală a unei fântâni arteziene înghețate în plină țâșnire: “Spirite neliniștite și foarte impulsive fac adesea impresia unei solidități, unei liniști și stăpâniri de sine uimitoare: fântâni săritoare, care privite mai de departe, apar ca niște colonne solide de marmură”³²⁹. *Oamenii-havuz*, prin care Blaga își face un autoportret metaforic, sunt cei care scapă de sub presiunile aleatorii ale istoriei și își desenează singuri destinul, energia interioară dându-le capacitatea autarhică de (auto)creație a unui demiurg, căci, așa cum “Pârâiașele își caută o albie, – fluviile își sapă o albie” (LXXVI).

Dezlănțuirea “furtunii” erotice provoacă reconfigurarea unei noi personalități. Blaga reparcurge experiența tinerilor *Stürmer*, recurgând uneori chiar la imagini din recuzita *Sturm und Drang* a lui Goethe. El se regăsește în povestea exemplară a lui Faust, care, după o viață dedicată disciplinelor intelectuale, este redeschis lumii simțurilor de către eternul feminin: “eu am trecut deja preste ele [studiile filosofice] – înainte ca Edera iubita să trezească în mine «Scânteia divină» – așa că e evident – filosofia n-a putut avea o influență negativă pentru darul meu poetic” (CXLIV). Trăirea exacerbată, sentimentul nelimitat, explozia senzațiilor îi

³²⁷ “«Numai bălțile seacă, dacă nu plouă, – fântânile însă nu.» Între oameni – sunt asemeni bălți cari seacă, și fântâni cu izvoare eterne...” (LXXIII).

³²⁸ *Pietre pentru templul meu*, p. 67. “Toți purtăm în noi grădini și plantații ascunse, toți suntem vulcani în formare care își vor avea ceasul erupției”, scria Nietzsche, *Știința voioasă*, p. 42.

crează impresia că în el se manifestă o forță de origine divină, irațională: “Neînfrânat, procesul intern prin care trecem amândoi – vânos și irezistibil – e ca o mișcare cu o anumită direcție și cu anumite tendințe, – o mișcare, pe care în zadar încerci s-o reduci la logică ca un filosof eleat. Divinul – deja de mult [de la Stürmeri] nu-l mai găsim în regiunea raționalului – ci în cea a «iraționalului»” (LXII). Ecuația goetheană existență–iraționalitate–sacru este fixată într-o aforism din *Pietre pentru templul meu*: “Viața-i irațională – dar poate că tocmai de aceea – divină!”³³⁰

Sentimentul participării simpatetice la lume, resimțite în copilărie sub specia totalității magice, revine acum în conceptul, de coloratură goetheană și el, al unei divinități panteiste, ce nu poate fi aprehendată rațional, ci trebuie trăită prin simțuri. Mărturisirea exaltată pe care Lucian o face Corneliiei aduce foarte mult cu profesiunea de credință panteistă pe care Faust o opune credinței creștine a Margaretei: “Gargi – eu am o religie tare și aspră: dragostea și munții și poate că și marea – mă provoacă să am religie, – dar Elohim cu atotputența lui niciodată, iar dogmele cu logica lor și tămâia cu ridicolul ei mai puțin. Odată când vom fi în munți, când vom auzi cum bate «inima lumii» – Ți-oi povesti religia mea – cu glas de tunet” (XXIV)³³¹. Sub presiunea ambiguiului model patern, Blaga a asociat religia creștină intelectualismului socratic, încât acum, când simte nevoia imperioasă să iasă de sub zodia rațiunii, o face combătând ideea lui Dumnezeu, înțeles ca *nous* transcendent, cu cea a unei

³²⁹ *Pietre pentru templul meu*, p. 7, respectiv 69.

³³⁰ *Ibidem*, p. 67.

³³¹ Pasajul din Faust pe care Blaga îl traduce în termenii propriei experiențe este următorul: “Atotcuprinzătorul, marele inel, / Atoatepăstrătorul / Nu ne cuprinde el pe toți, / Pe tine și pe mine-n sine? / Nu se boltește cerul colo sus, Nu ni se-ntinde un tărâm / Spre răsărit și spre apus? / Nu se ridică-n zări, clipind cu prietenie, / Stelare trupuri din adânc de veșnicie? / Privirile nu se-ntâlnesc, aprinse, line? / Nu te pătrunde până-n suflet / Tot ce se țese-n taină-n toată firea / Și-ntru ascunsă arătare lângă tine /? Cât e de mare, inima, cu toate să ți-o umpli, / Și dacă-n simțământ te-ncearcă fericirea, / Numește-l cum vei crede, / Numește-l bucurie! Inimă! Iubire! Dumnezeu! / Un nume eu / Nu am pentru aceasta. Simțământ e totul” Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Tragedie*, În românește de Lucian Blaga, Prefață de Tudor Vianu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955, p. 182.

divinități imanente, concepută ca *anima mundi*, ce dă viață universului³³².

Contestarea Spiritului în favoarea Vieții, proclamată “Dumnezeul nostru”, îl alătură pe Blaga curentului vitalist al epocii. În orientarea scriitorului român către o *Lebensphilosophie* cu accente demonice³³³ se regăsesc ecouri din Bergson, Dilthey, Klages. Tânărul Lucian este invadat de o viață debordantă, care sparge palatele înghețate ale intelectului și îi insuflă dorința creației. Iubirea îl face să se simtă trăind și să dorească să-i facă și pe ceilalți să trăiască viața cu aceeași intensitate. Ana Blaga observă în aceste luni că în băiatul ei este “mai multă viață decât orișicând” (XLIX), iar Lucian însuși afirmă: “Viața se transmite dela om la om în chip imediat, – fără puntea argumentelor, – căci viața e forța creatoare – și tot ce e creațiune se impune de la sine. Eu trăiesc și voi face și pe alții să trăiască – pe tine – minunea mea – mai întâi” (XXXIV). Atunci când, după ani, Blaga se va lăsa integrat în trăirismul de la *Gândirea*, el nu o va face dintr-o nevoie de sincronizare la mișcarea epocii, ci dintr-o nostalgie față de arderile tinereții, consumate cu mai bine de un deceniu în urmă.

Reconectarea la sursele libidoului alungă sentimentele de *apatie* și *taedium* intelectual care amenințau să-l mortifice pe tânăr. Cu o poftă de om născut a doua oară, el este gata să redescopere și să cucerească lumea. Voința schopenhaueriană de viață care îl ia în stăpânire își are justificarea în ea însăși și alimentează toate celelalte pasiuni ale sufletului: “eu iubesc viața – ich will mich auch aussleben – și totul: toate creațiunile omenirii le consider din punct[ul] de vedere al vieții... Arta, filosofia, știința, religia, iubirea, liniștea, tăcerea, gălăgia, *aventurile*, sălbăticia, plânsul, râsul – le admir *numai* întrucât ridică, largesc și adâncesc – *Viața!* Orișice e numai un mijloc în mâna Vieții. Există o singură maiestate: *Viața*... Cred, că sunt clar. Eu nu sunt *pentru* artă, cultură, aventuri – ci arta, cultura, aventurile sunt pentru

³³² “Mireasa mea, oh, – noi suntem ca «stâlpcii» de odinioară; ei se urcau pe stâlpi cu gândul la Dumnezeul lor (un Dumnezeu foarte incult și cu idei foarte înguste) – iar noi cu gândul la Dumnezeul nostru: viața! Oh, viața – Gaor! Cătu-i de adâncă viața noastră: cu mult mai adâncă și mai largă decât cerul”. (LIX).

³³³ “Întrezăresc în mine o orientare spre «Lebensphilosophie», – sunt chinuit de problemele acestea ca îndrăciții

mine! Nu vreau să mă stăpânească nimic, – eu vreau să stăpânesc totul!” (CIX). Această profesiune de credință vitalistă indică orientarea pe care o ia din acest moment existența lui Blaga. El a redescoperit poziția interioară a sinelui magic, care îl așază în centrul ființei. Identificat punctului privilegiat de unde izvorăște *durata*, el exclamă “vreau să îmbrățișez realitatea în întregime” (XXXVIII).

Întregul magic pare din nou accesibil și tânărul Lucian pornește entuziast într-o reconstrucție de sine în sensul totalizării. Atunci când își propune “vreau să fiu o sinteză a tuturor posibilităților mari” (CXXX), el își bazează această încercare de justificare a propriei existențe pe intuiția că a atins punctul nuclear al sinelui, a cărui continuitate fusese întreruptă de “rătăcirea” pozitivistă a adolescenței. Blaga își descoperă și își conștientizează “cotorul” adânc al ființei, în care se reunesc toate tendințele creatoare.

“Rădăcina” tuturor formelor de creație este “personalitatea” (LX), concept prin care este vizat izvorul inepuizabil al energiei vitale: “sunt o personalitate liberă, creatoare și – multilaterală! Sunt viu, Edera. Nu te teme că sunt o mumie. Dacă în mine nu găsești – *vecinicul Nou, schimbarea, creațiunea*, – atunci unde o găsești!” (CIX). Din perspectiva acestui *apex* al activității psihice, sau *punct-sursă*, cum i-ar spune Husserl, Blaga știe că își va putea conduce toate procesele creatoare indiferent de specializarea lor. Aflat în centrul arhimedic, el nu se mai simte amenințat de unilateralizare, dimpotrivă, este conștient că are la dispoziție toate instrumentele creatoare, atât intelective, cât și imaginative și fantasmatic, fără ca între ele să mai existe ziduri de separație (“Eu nici când fac *filosofie* – nu fac «abstracțiuni» ci «intuiții», CXIII). Aflate în serviciul “personalității” vii (“Religia îți adâncește, arta îți ridică și știința îți lărgeste personalitatea”, LXI), filosofia și arta, religia și știința se întâlnesc într-o “largă sinteză culturală” (XXVIII). Proteismul creator al lui Blaga, egala sa siguranță cu sine în fiecare din domeniile, genurile și speciile abordate, se datorează

centralității poziției psihologice în care se plasează chiar de la începutul destinului și carierei sale. Ambiția totalizantă a viziunii blagiene se sprijină pe unitatea de “impuls lăuntric din care naște”³³⁴. Metafizica și arta sa își primesc năzuința formativă (*nisus formativus*) de la poziția magică reiterată în anii cruciali de la sfârșitul adolescenței și începutul maturității creatoare.

Demonicul

Sentimentul de revenire a fondului refulat este trăit ca emergența unui eu secund, de natură mistică, a “umbrei de noapte” care îl bântuia pe Lucian cu dorul casei încă din timpul primei sale ieșiri în “marea trecere”, la școala de la Sebeș. Eul acesta “cu mult mai adânc și mai ascuns”, conectat la amintirile copilăriei magice, înlătură eul “parasit” al existenței diurne³³⁵. Figura “pozitivistă” a adolescenței este înlocuită de o figură “nocturnă”, fotosensibilă la întuneric. Scrisorile, poeziile și aforismele din această perioadă de explozie sunt scăldate în lumina selenară a ținuturilor subliminale. “Tentația misterului, scrie Mircea Vaida, sfredelirea incognoscibilului, stimularea tainei, setea de «abis intern», sondarea adâncurilor subconștientului, introspecția – iată termenii în intimitatea cărora își făurea tânărul poet viziunea despre lume.”³³⁶

Pentru a da expresie confuzelor procese lăuntrice pe care le traversează, Blaga “testează” mai multe concepte, pe care le preia din cultura filosofică sau le elaborează el însuși. Aceste concepte prefigurează categoriile sistemului de mai târziu. Într-o scrisoare către Cornelia, el vorbește de munca la disertația de doctorat, pe parcursul căreia i se

³³⁴ “Metafizica, ce-o doresc, nu are un obiect exterior spre care se îndreaptă, ci numai un impuls intern din care se naște...” *Pietre pentru templul meu*, p. 65.

³³⁵ *Hronicul și cântecul vârstelor*, p. 40; *Correspondență*, scrisoarea V, p. 84; “Ceea ce numin de obicei «eu» este numai parazitul unui «eu» cu mult mai adânc și mai ascuns”.

limpezesc și “se rotunjesc foarte frumos” idei precum “apocalipticul”, “neprevăzutul” și “creatorul”, menite să dea un decupaj conceptual riguros materialului de filosofie “iraționalistă” din aforisme. Nici una nu va dăinui ca atare, ci se vor regăsi în categorii ulterioare mai complexe, cum sunt cele de mister, magic și demonic³³⁷. Cea mai promițătoare a fost cea de apocaliptic, definită și într-o “Schiță metafizică” din 1922, prin care Blaga exprimă ideea totului existențial, translogic, dobândit printr-o revelație eschatologică (*apocalipsis*), adică prin irupția fondului inconștient, perceput ca sacru, în orizontul profan al lumii conștiinței³³⁸.

O prestație mai îndelungată în evoluția gândirii lui Blaga o are conceptul goethean al demoniului, preferat altora de aceeași natură, cum sunt eul nocturn romantic, voința schopenhaueriană, durata bergsoniană sau libidoul freudian. Prin demonic, tânărul scriitor dă expresie intuiției infantile a puterii magice. Persoanele calificate drept demonice sunt persoanele încărcate cu *mana* (“Demonicul ar fi o putere nu lipsită de-o oarecare transcendență, care izbucnește în anume oameni”; “oamenii pătrunși de demonic se comportă realmente ca niște posedați de o putere ce-i depășește”), demonicul anticipând așadar conceptul de sarcină magică definit mai târziu în *Despre gândirea magică*. Vocea demonică este un complex autonom care emerge din adâncurile ființei, “în clipe de ciudată tăcere și izolare exterioară”, asemeni unui “glas ridicat în conștiința sa din alt tărâm”. “Portretul cu daimon” făcut lui Socrate, “unul din spiritele cele mai lucide ale antichității”, care “se credea totuși în legături misterioase cu o putere care-l depășea”, este în mod vizibil

³³⁶ Mircea Vaida, *Pe urmele lui Lucian Blaga*, p. 71.

³³⁷ Vezi *Correspondență*, scrisoarea CLXII, p. 172. Ștefan Aug. Doinaș consideră că apocalipticul prevestește conceptul de mister, în calitate de categorie ontologică, și pe cel de luciferic, în calitate de categorie gnoseologică. *Lectura poeziei*, p. 18 sqq.

³³⁸ “Se crede că sunt cu puțință numai două feluri de a concepe lucrurile; logicul și nellogicul. Eu cred într-o a treia posibilitate; apocalipticul. Realitatea e de natură apocaliptică, adică; realitatea se desfășoară în revelații de-o absurditate divină, în care fulgerător ghicești un înțeles superior pe care nu-l poți prinde. «Apocalipticul» tinde să devină pentru mine o noțiune centrală, originară, de temelie, – așa cum pentru alții au fost: substanța, ideea, voința, inconștientul sau durata creatoare.” “Schiță metafizică”, în *Ceasornicul de nisip*, Ediție îngrijită, prefată

un autoportret al tânărului Blaga, care îi mărturisește Corneliei că i-ar “plăcea să am ceva demonic, o vână metafizică în mine”³³⁹.

Demonia evocată de Blaga se subsumează ideii arhaice grecești de daimon, recuperată de Goethe, și nu celei creștine de diavol, prelucrată în diverse variante de gânditori precum Kierkegaard și Nietzsche. Din cauza aceasta, scriitorul român se vede obligat să distingă între trăsăturile demonului goethean și demonul socratic, așa cum fusese definit acesta de filosofii secolului al XIX-lea. Pe urmele lui Kierkegaard, Blaga descrie demonul socratic ca un “geniu al restricțiunii morale”, care “desconsiliază ocazional, te reține de la un pas greșit”³⁴⁰. El este identificat cu supraeul moral, care cenzurează pornirile incontrollabile și inhibă trăirea spontană. Asemeni lui Socrate, personajul kierkegaardian, tânărul Blaga simte și el deschizându-se uneori în sine un “ochi demonic” restrictiv: “Și mi se pare sunt momente când în ochii mei se oglindește ochiul lăuntric. Ce-ai zice, dacă într-o zi s-ar deschide ușa de la odaia ta și i-ai vedea cum Te privesc nemișcați și reci ca niște muștrări de cuget?”³⁴¹

Pe urmele lui Nietzsche, demonul socratic este distribuit forțelor “negative” ale intelectului, care nu creează, ci doar limitează și distrug. Autorul *Nașterii tragediei* vedea în Socrate reprezentantul puterii critice a spiritului care a dus la dizolvarea tragediei eline. Demonul “nu intervenea decât pentru a pune piedici cunoașterii conștiente”, făcând din Socrate “*non-misticul* prin excelență, în care spiritul logic este tot atât de excesiv ca și înțelepciunea instinctivă la mistici”³⁴². Acest daimon care, după Nietzsche, își face apariția abia în perioada clasică a culturii grecești, ducând la distrugerea mitologiei, nu este altceva

și bibliografie de Mircea Popa, Cluj, Editura Dacia, 1973, p. 289.

³³⁹ *Daimonion*, în *Opere*, 7, pp. 288, 286, 285; *Correspondență*, scrisoarea XIII, p. 89.

³⁴⁰ Blaga face trimitere la S. Kierkegaard, *Der Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*, München, Kaiser Verlag, 1929.

³⁴¹ *Daimonion*, p. 288, respectiv 296; *Correspondență*, scrisoarea XVII, p. 91.

³⁴² Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, p. 239 și passim.

decât *Nous*, Intellectul, iar cei posedați de către el sunt “oamenii teoretici”. Tânărul Blaga trebuie să fi recunoscut în sine un astfel de om teoretic, în care spiritul științific al adolescenței a inhibat gândirea magică a copilăriei. Demonul moral și intelectual definit de Kierkegaard și Nietzsche intră așadar în tipologia diavolului goethean, a lui Mefisto, “spiritul ce totul neagă”³⁴³, iar nu în cea daimoniei goetheene, a lui Faust. Câteva din aforismele din *Pietre pentru templul meu* îl fixează tocmai în această funcție de logician și sofist rău sfătuitor³⁴⁴.

Demoniei socratice a intelectului, Blaga îi opune demonia goetheană a simțurilor. Diavolul și daimonul sunt diferențiați după tipurile lui Mefisto și Erdgeist³⁴⁵. Imaginea diavolului ține de un context creștin, în care acesta apare ca antagonistul lui Dumnezeu, ca un principiu al neantului opus ființei divine. Duhul Pământului, în schimb, ține de o viziune stoică sau neoplatonică, fiind văzut ca *pneuma* sau *anima mundi*, energie divină care dă viață universului³⁴⁶. Citind și citând atent *Convorbirile cu Eckermann*, tânărul Lucian ajunge la concluzia că “demonicul e – înfăptuitorul”, “demonicul e creatorul”, desemnând “manifestarea unei puteri, irezistibile ca impuls și eficiență, analoagă aceleia ce lucrează în oamenii așa numiți de «faptă»”³⁴⁷. Daimonion este o manifestare cratofanică a sacrului, a puterii, reprezentând o alternativă la teofaniile din mitologia greacă sau religia creștină.

³⁴³ În traducerea lui Blaga; “Sunt spiritul ce totul neagă. / Și cu dreptate, dat fiind că tot ce naște și devine / E vrednic să se prăpădească. / Nimic să nu mai ia ființă-ar fi mai bine. / Astfel cam tot ce voi numiți păcat, / Distrugere și rău / E însuși elementul meu.” *Faust*, p. 84.

³⁴⁴ “Multe situații în viață, dacă le-am rezolva numai după logică, am lucra tocmai așa cum ne-ar învăța și Diavolul să lucrăm...” (p. 15). “Îndată ce faci Satanei concesiunea de-a discuta cu el, poți fi sigur, că te bate în dialectică și te convinge...” (p. 17)

³⁴⁵ Făcând legătura între *Pustnicul* lui Blaga și “Prologul în cer” din *Faust*, Ștefan Aug. Doinaș susține că Spiritul pământului corespunde lui Erdgeist, în timp ce dialogul dintre Lucifer și teolog corespunde aceluia dintre Mefisto și Dumnezeu. *Lectura poeziei*, p. 17.

³⁴⁶ Tot în traducerea lui Blaga: “Duhul: În valul vieții și-al faptei durez, / Mă ridic și cobor, / Pretutindeni în toate lucrez. / Naștere sunt și mormânt, / O veșnică mare, / mereu schimbătoare lucrare, / Viață în toate arzând / Pe pământ și-n văzduh – La războiul în freamăt al vremii, / Dumnezeirei îi Țes un veșmânt.” *Faust*, p. 54.

³⁴⁷ *Daimonion*, pp. 291-292. Conceptul goethean de “faptă”, care îl va obseda în continuare pe Blaga în piesele sale “psihanalitice”, presupune conjuncția ideii cu forța. Faust traduce Logosul biblic nu prin Cuvânt, Idee sau Putere, ci prin Faptă, pentru a sugera că opera, creația, nu ține nici exclusiv de Intellectul divin, și nici de Puterea

Deși nu utilizează materialul cultural antic în forma lui originală, ci în prelucrarea lui Goethe, Blaga regăsește noțiunea primitivă de daimon, care o precede pe cea de zeu. În epopeile antice, daimonii reprezintă principiul sacru într-o manieră nedeterminată și impersonală, în timp ce zeii reprezintă individualizări și personificări ale acestui principiu³⁴⁸. Atunci când aedul nu știe ce zeu a săvârșit o anumită acțiune supranaturală, el vorbește de un daimon, sau de o forță neprecizată, daimonion. Daimonii moștenesc divinitățile naturii din religia de substrat mediteraniană, ce au fost aruncate în anonimat de către figurile personalizate ale zeilor din religia clasică. Ca duh al naturii, daimonul primitiv face parte din aceeași categorie cu *mana*³⁴⁹, ceea ce explică de ce Blaga optează, cu o bună intuiție, să exprime ideea magică prin cea de demonie. Conceptul blagian de daimonion moștenește fondul magic refulat, poetul definindu-l drept “acea putere magică și rară, care străbate ca linii de forță vrăjitoarească spațiul înconjurător”³⁵⁰.

Distribuit psihismului inconștient³⁵¹, daimonion desemnează *durata* creatoare, principiul vital și dinamic care, eliberat, spulberă printr-un catharsis senzorial și fantasmatic

panteistă, ci de conlucrarea lor. *Faust*, p. 80. Tradusă ca Faptă, creația constă în modelarea materiei de către putere după tiparul ideii, așa cum artistul trebuie să utilizeze impulsurile inconștiente pentru a da viață teoriilor uscate.

³⁴⁸ Pentru sensul arhaic al daimonului, de principiu divin nedeterminat, ce împarte soarta bună sau rea, precum și pentru sensul clasic, de făptură intermediară între oameni și zei, căreia îi sunt asimilați eroii, iar mai târziu sufletele morților, vezi Marcel Detienne, *La notion de daimôn dans le pythagorisme ancien*, Préface de J.-P. Vernant, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1963, p. 25-29, 60-92; E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, Traducere de Catrinel Pleșu, Prefață de Petru Creția, București, Editura Meridiane, 1983. În capitolul “Apărarea lui Agamemnon”, discutând personificările forțelor iraționale, Dodds arată că daimonul este o putere superioară, a cărei identitate nu este cunoscută, ce intervine în acțiunea unui om, introducând un element neprevăzut. Daimonion este sacral în aspectul lui general și impersonal.

³⁴⁹ Citându-l pe Nilsson, *History of Greek Religion*, vol. I, p. 201 sqq., E. R. Dodds arată că daimonul era conceput ca o “manifestare a puterii”, la fel cu *orenda* amerindian sau cu *mana* melanezian. *Op. cit.*, p. 42. La fel, Marcel Detienne, îl invocă pe Mauss pentru asemănarea dintre *fusis*, *daimones*, pe de o parte, și *mana*, de cealaltă. *Op. cit.*, p. 46.

³⁵⁰ *Daimonion*, p. 293. De altfel, vrăjitoria și toate artele “demonice” sunt reminiscențele vechilor credințe și practici magice, probabil neolitice, stigmatizate, “satanizate” și refulate de religiile politeiste ale indo-europenilor și apoi de către creștinism. Situația aceasta era surprinsă deja de Tylor, care definea “superstițiile” populare drept supraviețuiri (*survivals*) ale unor culturi cucerite. E. B. Tylor, *op. cit.*, p. 19 sqq.

³⁵¹ “Demonicul e, cel puțin pentru conștiința omenească, inconștient”. *Daimonion*, p. 308.

construcțiile mortificate ale intelectului³⁵². Demonia este un foc interior purificator, iar mitul focului infernal tematizează intuiția revărsării de energie provocată de iubire³⁵³. Pentru a se elibera din gheața rațiunii, oamenii ar trebui să devină “preoți ai focului”, să se lase stăpâniți de “fetișii monstruoși ai Babilonului”. Luați în posesie de Erosul daimonic, îndrăgostiții slujesc unor “idoli cu flăcări” și simt cum se transformă ei înșiși în “Götter des Feuers”. Tânărul Lucian îi propune Corneliei (re)convertirea la o religie “păgână”, opusă creștinismului socratic patern, care nu i-a putut inspira credința, ci doar știința: “Inconștientul este principiul activ, pozitiv, creator în noi. Este un demon care *afirmă*, un demon care făurește, inventează și organizează. Lucrează mai mult pe bază de instinct decât cu *logică*. Inconștientul este partea generală din fiecare muritor, – și e un demon tocmai opus lui Lucifer distrugătorul și negativul, profesorul de logică și calculatorul. Inconștientul are entuziasmul, – iar Conștientul de obicei scârba și sarcasmul”³⁵⁴. Poetul ridică un “templu al inconștientului” pe al cărui altar pune statuia unui demon, care “să exprime un nemărginit belșug de putere creatoare”. Daimonul blagian nu este un diavol negator, ci un titan plăsmuitor, care răstoarnă nu atât un “Olimp plin cu zei, ci un rai bisericesc plin cu prejudeții”³⁵⁵.

³⁵² “Demonicul lucrează în mare parte în întuneric, «inconștient», dar cu atât mai distrugător de zăgazuri”. *Daimonion*, p. 296. Funcția cathartică, de supapă a tensiunilor inconștiente refulate, jucată de stările rituale de posesie a fost descrisă de E. R. Dodds, *op. cit.*, cap. “Binefacerile nebuniei”.

³⁵³ *Correspondență*, scrisoarea LIII, p. 108; “Știi că ți-a înghețat inima de teamă că îngheț alături de minunea mea! Ce iluzie mincinoasă, draga mea! Unde este «eu» acolo nu-i gheață. Gaor, în fiecare toamnă vom merge prin ploaie rece cu inimile calde și cu picuri de ploaie pe față; – la altarul unde vom aduce jertfă «focului».” Cu același salut pentru focul veșnic, “für das ewige Feuer”, se încheie și scrisoarea următoare, LIV, p. 109.

³⁵⁴ *Correspondență*, scrisoarea XVIII, pp. 91-92. “E adorabil acest «inconștient» – mai ales când creează apropieri între oameni ca noi doi – a mea Gargi”, continuă Blaga, redescoperind intuitiv gândirea lui Parmenide, care vedea în *daimon* principiul tuturor lucrurilor și creatorul lui Eros.

³⁵⁵ “Mă consider de-un «mic titan» (să treci cu vederea paradoxul), un mic titan care a dăruit într-un avânt îndrăzneț un Olimp plin cu zei, care se credea poate că invincibil. Propriu-zis n-a fost un Olimp plin cu zei, ci un rai bisericesc plin cu prejudeții. Spune-mi drept – Gargi – n-a fost asta? Ți-am dăruit raiul, dar ți-am dat în schimb un «mic titan» [...] Și titanul are să-ți dea multe, multe, multe, căci pentru Tine le-a adunat toate”. *Correspondență*, scrisoarea XX, p. 92-93.

Personificare a eului nocturn emergent, demonul este resimțit ca sursa inspirației poetice, ce se hrănește dintr-un material mai profund decât rațiunea și logica. “Omul e posedat și inspirat de demonic fără să știe cum. Iraționalitatea demonicului are ascunzișuri ce rămân totdeauna sub pragul conștiinței omenești. Prin ițele vrierilor noastre Demonicul trimite suveici nevăzute, țeșând în locul nostru, mai bine decât am putea noi prin orice efort de conștiință. Poate că în acest aspect inconștient, dar pozitiv, trebuie să căutăm și deosebirea dintre Daimonion și Mefistofel. Mefistofel nu are legături cu inconștientul organic și creator. El e o întrupare a negațiunii intelectuale, o ipostază tăgăduitoare și sterilă a intelectului”³⁵⁶. Daimonul, în schimb, personifică “partea genială din fiecare muritor”, inconștientul său viu ca un spiriduș magic³⁵⁷. *Mutatis mutandis*, conceptul demonicului joacă pentru Blaga același rol pe care filosoful român i-l atribuie în economia creatoare a lui Goethe: acela de a găsi “o expresie fericită pentru circumscrierea unor puteri, cărora el izbutise să le fie nobil cârmaci. Demonicul său refulat și-a găsit o înaltă expresie în mitul demonicului: un ventil romantic, care asigură liniștea bătrânului înțelept”³⁵⁸.

Blaga ajunge să reconstituie astfel, din necesități interne, mitul poetului inspirat de ființe supranaturale. Stările magice de pierdere a sufletului și de posesie de către duhuri sunt transpuse acum în imaginea mitologică a omului stăpânit de către zei (atunci când influența lor este determinabilă) sau de către daimoni (atunci când influența este impersonală). *Daimon isos*, asemeni unui zeu, se spunea în antichitate despre cei posedați de o putere misterioasă, sălbatică, de *menos* sau de *furor* războinic, imagine care îi amintește lui Blaga

³⁵⁶ *Daimonion*, p. 310. În ediția din *Opere* apare greșit “deosebirea dintre daimonion și Nietzsche [sic!]”, așa încât am corectat “deosebirea între Daimonion și Mefistofel” după ediția *Zări și etape*, Text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 245.

³⁵⁷ “Inconștientul este partea genială din fiecare muritor”, afirmă Blaga în *Pietre pentru templul meu*, p. 17, refăcând corelația specific romantică între inspirație și inconștient. “Geniul, susținea Henrik Steffens, se manifestă în momentele în care atotputernicia naturii inconștiente, adâncimile nocturne și inaccesibile ale existenței sunt dezvăluite și relevate în starea de veghe”. Apud Albert Beguin, *Sufletul romantic și visul. Eseu despre romantismul german și poezia franceză*, Traducere și prefață; D. Țepeneag, București, Editura Univers, 1970, p. 115.

de expediția belicoasă a copiilor împotriva diavolului de întuneric din casa lui Vasile. În *Phaidros*, Platon distinge patru tipuri de nebunie sacră; profetică, provocată de Apolo; telestică (rituală), indusă de Dionysos; poetică, inspirată de muze; și erotică, provocată de Afrodita³⁵⁹; la care poate fi adăugată nebunia războinică (*ate, furor*), trimisă de Ares. Toate se regăsesc în starea de hieromanie daimonică elogiată de tânărul Lucian, care se recunoaște stăpânit de elan vital dionysiac, de mânie împotriva adversităților exterioare, de “scânteile sacre” ale iubirii³⁶⁰ și de inspirația poetică. Sentimentul luării în posesie a personalității de către un complex inconștient până acum refulat, care iese la suprafață irezistibil, este prin urmare raționalizat și luat sub control de către Blaga prin figura mitică a poetului vizionar, de la care scriitorul român învață intuitiv tehnicile psihologice de dirijare creatoare a fluxului haotic al *puterii*.

Tipologia antică a lui *poeta vates* este modulată de autorul *Poemelor luminii* printr-o paradigmă romantică. Zeii invocați de profet sau de aed erau făpturi celeste, iar inspirația era de origine superioară, transcendentă. La fel, daimonul socratic avea o natură divină, divinitatea fiind identificată de filosofi antici cu lumea Ideilor, cu *nous* (Anaxagora), *fronesis* (Socrate), *dianoia* (Platon). Or, sub presiunea asocierii daimonului cu diavolul creștin, romanticii nu mai concep daimonia ca o putere uraniană, ci ca pe una chtoniană. Daimonul nu mai este purtătorul luminii intelective, ci al penumbrelor inconștientului³⁶¹. Accesul spre lumea Ideilor, spre esențele ultime, nu se face pe calea ascendentă a spiritului,

³⁵⁸ *Daimonion*, p. 312.

³⁵⁹ Platon, *Phaidros*, 244 a - 245 a, 265 a-b, în *Opere*, vol IV, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983, pp. 439-441, 470.

³⁶⁰ “Avântul erotic, țâșnit din nevoi sexuale, e cel mai puternic element generator în orice domeniu de creație. În iubire daimonion e în elementul său”. *Daimonion*, pp. 315-316.

³⁶¹ “Raportul dintre «demonic» și «conștiință» e susceptibil de a fi definit astfel: demonicul rămâne, în acțiunea și creațiile sale, mai mult sau mai puțin, exterior conștiinței omenești. Demonicul e, cel puțin pentru conștiința omenească, *inconștient*.” *Daimonion*, p. 308.

ci pe cea descendentă a sufletului. Aceasta este ecuația culturală care îl face pe Blaga să vadă, pe urmele lui Goethe, genialitatea ca un simptom al demoniacului³⁶².

Mai mult, ea poartă amprenta atitudinii fundamentale a scriitorului român în fața existenței și a creației, opțiunea sa pentru un panteism goethean în locul teismului creștin. Într-o teză de licență care prelungea meditațiile conducătorului său științific asupra lui *Daimonion*, Ștefan Aug. Doinaș deosebește omul religios, care îl are ca absolut pe Dumnezeu transcendent, de omul demonic, pentru care absolutul este realizarea de sine³⁶³. Blaga se înscrie în această tipologie romantică a artistului inspirat demonic, care se ridică împotriva Tatălui și îl concurează cu orgoliul unui nou demiurg ce își scrie singur destinul și își creează propria lume.

Tot romantică este și ideea că lumea creată de artistul titanic are o intensiune sufletească și nu o extensiune fizică. Supunând interioritatea unei expansiuni vertiginoase, Goethe și romanticii făceau din microcosmosul subiectiv un spațiu alternativ al macrocosmosului astral. Dând valoare de generalitate experienței personale, Blaga vede în lumea plăsmuită o compensație la vicisitudinile lumii reale. Așa cum iubirea trebuie să subziste în ciuda adversităților din afară, la fel artistul trebuie să-și zidească “din intern, în chip organic, icoana despre lume și viață – împotriva oricărei contradicții din partea materiei și a logicei sale. [...] nu realitatea materială, pe care o simțim și-o măsurăm, ar trebui să ne fie mai valoroasă, nu adevărul pe care ni-l mijlocește deducția silogistică, ci realitatea lăuntrică a visurilor, pe care vrem să le înfăptuim, și adevărul, pe care și-l creează întregul nostru eu cu toate patimile și avânturile sale”. Artistul titanic imaginat de Blaga se revoltă

³⁶² “Cu cât un om e mai excepțional, zicea Goethe, cu atât e mai bântuit de demoni”. Johann Peter Eckermann, *Convorbiri cu Goethe în ultimii ani ai vieții sale*, În românește de Lazăr Iliescu, Prezentare de Al. Dima, București, Editura pentru literatură universală, 1965, p. 319, precum și 447-448. Acesta este modelul cultural prin prisma căruia Blaga tratează pasiunea creației drept o “demonică patimă”: “Metafizica devenea tot mai mult viciul meu fără leac, demonică patimă”. *Hronicul și cântecul vârstelor*, p. 136.

³⁶³ Ștefan Aug. Doinaș, *Tragic și demonic* (manuscrisul din 1948 al unei teze de licență în Filosofia culturii, sub conducerea lui Lucian Blaga, ce nu a mai ajuns să fie susținută), în *Lectura poeziei*, 473.

împotriva realității de tip pozitivist, “îngustă, materialistă și nedemnă”, bazată “pe meșteșugul nostru speculativ sau pe «considerații științifice»”, și “construiește lumea din intern”, bazându-se “numai și numai pe glasul sufletului nostru, pe ceea ce ne șoptește conștiința cu toate ascunsurile ei misterioase”³⁶⁴.

“Calea cea tainică duce spre interior. E în noi, sau nicăieri, veșnicia cu lumile sale, trecutul și viitorul”, scria Novalis³⁶⁵. Refacerea contactului cu fondul magic îi oferă lui Blaga același sentiment al infinitului interior: “E vremea să înțelegem odată, că dacă în noi înșine nu găsim contactul imediat cu vecinicia, nu-l găsim nicăieri în altă parte. Năruie-se timpul, cu toate câte sunt în el: Noi suntem tari!”³⁶⁶. Această consistență ontologică îi permite sufletului să nu fie o simplă oglindă pasivă a lumii din afară, ci un factor creator activ. Artistul titanic își impune propriul univers, care, autarhic, are aceeași îndreptățire existențială ca universul exterior³⁶⁷. Asemeni lui Prometeu al lui Goethe, oamenii creatori nu trăiesc în lumea zidită de Dumnezeu, ci în “lumea creată de înșiși”³⁶⁸.

Direcția specifică pe care artistul o imprimă universului plăsmuit de el este definită de Blaga, într-o primă formă, ca *atitudine sufletească*. Fiecare creator are o anumită atitudine în fața lumii, pe care o exprimă în toate operele sale, fie ele artistice, filosofice sau științifice. “«Atitudinea» de care vorbim nu e o părere, o convingere, o teorie *limpede* despre

³⁶⁴ *Pietre pentru templul meu*, p. 4-5.

³⁶⁵ Apud Albert Beguin, *Sufletul romantic și visul*, p. 272.

³⁶⁶ *Pietre pentru templul meu*, p. 6.

³⁶⁷ Aici se află originea tezei lui Blaga asupra autonomiei viziunilor metafizice; “Este unul din simptomele cele mai impresionante ale autonomiei filosofice faptul că ideile, plăsmuirile metafizice pot fi apreciate în ele însele ca viziuni de sine stătătoare, pentru logica lor interioară, pentru sugestiile revelatorii ce se degajă din ele, pentru presimțirile ce ele le stârnesc în noi în raport cu transcendența. Orice idee metafizică își are logica sa, osatura și articulațiile arhitectonice prin care ea rezistă ca un întreg”. *Despre conștiința filosofică*, p. 74.

³⁶⁸ “Dumnezeule, fiii tăi cei mai aleși nu trăiesc în lumea zidită de tine, ci-n lumea creată de ei înșiși. Le-o ierți? – Da, știu că le-o ierți, – și Te bucuri chiar de îndrăzneala copiilor tăi mari și buni și visători.” *Pietre pentru templul meu*, p. 54. Titanul lui Goethe creează umanitatea ca plăsmuiri de fantasmă în spațiul ipostaziat al sufletului; “Aici e lumea, universul meu! / Simt că sunt eu; Aicea dorurile-mi toate / Chip prinseră, și trup. / Iar duhu-mi împărțit în mii / De părți și-ntreg în scumpii mei copii”. Goethe, *Prometeu. Fragment dramatic*, În românește de Mihai Izbășescu, în *Opere*, vol. 2, Studiu introductiv, note și comentarii de Sevilla Răducanu, București, Editura Univers, 1986, p. 197.

lucruri, ci o reacțiune – în fața lumii – mai mult trăită decât cugetată; o reacțiune spirituală, care plutește între conștient și inconștient – și care tinde să se cristalizeze sau în imagini creatoare de ale fanteziei artistice, sau în noțiuni abstracte de ale intelectului meditativ, sau în simboluri mitologice de ale inimii religioase.”³⁶⁹

Conceptul de *atitudine* îl complinește pe cel de *daimonion*, indicând tiparul personal pe care energia creatoare explozivă o capătă în cazul fiecărui individ, curent sau vârstă culturală. Atitudinea în fața lumii, ca reacțiune a individului, este responsabilă de modelul cosmologic pe care individul îl adoptă sau îl creează. Prelucrând conceptul de atitudine prin cel, mult mai elaborat, de voință artistică, sau voință de plăsmuire, al lui Alois Riegl³⁷⁰, Blaga va ajunge la categoria de *năzuință formativă*, precum și la teoria matricei stilistice abisale, ca *pattern* modelator al viziunilor despre lume³⁷¹. În felul acesta, ideea magic-mitică a demoniului va fi sublimată teoretic într-o teorie estetică completă și sistematică.

Dionysiacul

Pentru a-și defini atitudinea sufletească în fața lumii și năzuința formativă care îi modelează prima viziune metafizică, tânărul Blaga adoptă de la Nietzsche conceptul

³⁶⁹ *Pietre pentru templul meu*, p. 27. “Concepțiile metafizice, operele de artă, religia unei vremi își împrumută caracterul, ritmul, stilul, vigoarea, duhul – de la o atitudine spirituală în fața lumii și a vieții...” (p. 28).

³⁷⁰ “Prin «voința artistică absolută» se înțelege acea latentă cerință interioară, care – total independent de obiect și de modul creației – există pentru sine și se comportă ca voință de plăsmuire. Ea este momentul primar al oricărei creații artistice și orice operă de artă este, după ființa sa cea mai lăuntrică, numai o obiectivare a acestei voințe artistice absolute, existente aprioric.” Wilhelm Worringer, *Abstracție și intropatie și alte studii de teoria artei*, Prefață de Ion Ianoși, Traducere de Bucur Stănescu, București, Editura Univers, 1970, p. 27.

³⁷¹ Termenul de “atitudine sufletească” din *Pietre pentru templul meu* este rafinat în conceptul de “năzuință formativă” (*nisus formativus*) în micul studiu *Filosofia stilului*, inclus mai apoi în *Probleme estetice*, p. 110 sqq. Mai târziu, în *Orizont și stil*, Blaga înlocuiește “năzuința formativă” cu “matricea stilistică”, recunoscând că năzuința este doar o categorie între altele ale matricei; “în micul nostru studiu despre *Filosofia stilului* [...], seduși de aparențe și de insinuările obiectului în sine, făceam chiar greșeala de a socoti năzuința formativă drept substrat principal, sau chiar unic, al stilului” (p. 157).

dionysiacului. La fel cu demonicul pe care filosoful îl va defini ceva mai târziu, dionysiacul exprimă sentimentul de posesie a eului de către un principiu inconștient. Demonia goetheană va fi descrisă în mare măsură în termenii exaltării dionysiace, ca un “instinct creator, putere fascinantă de înrâurire, intuiție divinatorie, ritm vehement de viață”. “Tinerii îndrăciți”, creatorii posedați de demonie precum Byron, Rimbaud, Van Gogh, sunt niște “euforici”, niște entuziaști³⁷².

Aceeași exuberanță se înstăpânește și asupra lui Blaga, care simte că devine “un centru, o explozie, un pătimaș ireductibil” (LXII). Dacă, după cum afirmă tânărul nietzschean, conștiința are “scârba și sarcasmul”, “inconștientul are entuziasmul” (XVIII). Schimbarea de poziție sufletească îi oferă creatorului noi instrumente de acțiune psihică, care nu se bazează pe principiul adaptării la realitate, ci pe acela al plăcerii fantasmatică: “Un raționalist – un intelectualist – are la îndemână *voința*, – un iraționalist – *energia entuziasmului și-a patimei*” (LXII). Cu ajutorul lor, poetul poate să combată “tendința patologic ipertrofiată de a mă pune sub microscop” și să-și activeze polul unor “năzuinți contrare: divinul Dionysos, pe care-l cunosc, de când te cunosc pe Tine, draga mea” (XII).

Imaginile și miturile lui Nietzsche se regăsesc din abundență în scrierile acestei perioade, rolul lor modelator în formarea lui Blaga fiind evident mai ales în scrisori. Lucian îi mărturisește Cornelinei că iubirea l-a adus în condiția acelor “persoane care își dedublează conștiința”: o parte din el se constituie într-o “regiune pacinică, o lume neutrală”, imobilizată într-o “liniște apolinică”, în timp ce cealaltă parte este un ținut bântuit de “avânturi și îndoieli dionysiace” (XXXIII). Natura apolinică este atribuită “scavilor” culturii, “savanților erudiți și doctrinari care se pierd într-o muncă microscopică de amănunte”, în timp ce identitatea dionysiacă revine geniilor, “oameni cu puncte de vedere *largi și creatoare*”. Optând pentru creația care dă șansa “sintezei tuturor posibilităților personale”, Blaga se angajează metafizic

³⁷² *Daimonion*, p. 297-298.

față de existență. Acest risc merită asumat chiar și sub amenințarea eșecului, deoarece “cu *greșeala* unui geniu ajungi totdeauna mai departe decât cu *adevărul* unui mediocru” (LXXXV).

Oamenilor fără “substanță metafizică”, “mulțimii”, “celor nenumărați”, tânărul Lucian le opune o clasă de oameni deosebiți, în vinele cărora pulsează un sânge “curat, ales, aristocratic, de rasă...” (XXII). Elita pe care o exaltă poetul nu este una etnică sau socială, ci una spirituală. Pe urmele lui Nietzsche, el se revoltă împotriva comodității și inerției spirituale, propovăduind eliberarea omului de sub prejudecăți și falsitate. “Aristocratul” lui Blaga are aceeași aspirație de autotranscendere ca supra-omul filosofului german: “Sunt mândru să-ți mărturisesc că sunt așa de «intensiv om». S-ar putea oare să devii vreodată o personalitate – fără să fii «om», natură, patimă, luptă, dorință și minciună în același timp?? «Aristocrat» nu însemnează, dacă mă înțelegi corect, o *negare* a «omului», ci o *potență* a acestuia”.

Împlinirea unui asemenea destin presupune trecerea “dincolo de bine și de rău”, deoarece “omul intensiv” trebuie să demaște ipocrizia moralei și a celorlalte convenții sociale (IV)³⁷³. Cu predispoziția de a se proiecta în personaje literare și cu cochetăria specifice trăirii revoltate a adolescenței, Lucian se identifică lui Raskolnikov sau lui Zarathustra, pozând în erou al amoralității altruiste aflate în afara eticii³⁷⁴: “Omul mic e bun față de semenii săi din slăbiciune, – sufletele complicate – despre care îmi scrii – ar putea să fie bune – din eroism... Interesele maselor pot fi călcate de cei aleși – dar numai dintr-un motiv obiectiv și nu subiectiv” (VI).

³⁷³ “«Inversiunea copernicană» înfăptuită de Nietzsche, (a)moralitatea supra-omului, vine să confirme radical ideea goetheană a preeminenței vitalității creatoare asupra rânduielilor sociale: «Nu omul trebuie să se orienteze după legea morală, ci legea morală după om. Omul are acest drept al creației suverane»”. *Fenomenul original*, p. 192.

³⁷⁴ “I-am dat [unei verișoare] să citească pe *Also sprache Zarathustra* și i-am predicat în stil profetic cele necesare ca să înțeleagă pe Nietzsche. Încruntată de multe lucruri minunate ce le-a auzit de la mine, mi-a spus folosindu-se de o expresie nietzscheană, că sunt «jenseit von Gut und Böse»” (LVI).

Eroismul creator clamat de tânărul poet este pus, în spiritul lui Nietzsche³⁷⁵, în slujba forțelor vitale. Dacă știința pozitivistă debilitază sentimentul existenței, văzând în om o “neînsemnată și trecătoare îngrămădire de atomi în nemărginirea stăpânită de legi neîndurate”, omul trebuie să devină un “erou al moralei independente, libere, vii și tari”. În conformitate cu aceasta, “lumea lăuntrică a idealelor” este “mai reală decât orice logică și suverană în problemele vieții peste dialectica rigidă, abstractă, moartă”. Micul eseu cu care debutează *Pietre pentru templul meu* exprimă cu limpezime programul de explorare a iraționalului adoptat de tânărul Blaga: “Nu e eroic să-ți zidești din intern, în chip organic, icoana despre lume și viață – împotriva oricărei contradicții din partea materiei și a logicei sale?... Nu e eroic, când cugetarea te neliniștește cu «fără-de-înțelesul» vieții, să întrezărești totuși în adâncă ta viață și experiență lăuntrică un duh universal și plusul unui mare rost?”

Pledoaria pentru eroism are și rolul de a exorciza spaima nemărturisită provocată de catabază, fiind un fel de încercare a *mistului* de a-și face curaj în fața probei care îl așteaptă. Exaltarea, neliniștea, sentimentul unei mari încercări, îl determină pe Lucian să “îmbrace mantia de profet” a lui Zarathustra și să strige “cu glas de tunet: «Sugrumați hidra materialismului, deschideți poarta lumii interne și priviți eroic în fața existenței!»”³⁷⁶

În calitate de discipol nietzschean, Blaga denunță omul devitalizat de civilizație și îl înlocuiește cu “barbarul genial”. Termenul apare în scrisorile trimise de la Purcăreți, din perioada de izolare petrecută la munte de tânărul îndrăgostit. Natura sălbatică, “această manifestare primitivă și barbară de forțe” (LXXXIII), este o imagine puternic filtrată cultural de mitul primitivității regeneratoare. Retras pe înălțimi, Lucian îl citește pe Tagore și își propune “să trăiesc în codri și-n munți: să mă bată vânturile, să-mi crească barba în desordine,

³⁷⁵ Despre Nietzsche, care exalta “eroismul adevărului”, Blaga scrie: “nu are numai instinctul existenței, ca naturalistii, el are elanul existenței. Mitul supraomului e expresia acestui incoruptibil, invincibil elan”. *Fenomenul original*, p. 191.

³⁷⁶ *Pietre pentru templul meu*, p. 3-6.

să cuget la tainele lumii și să creiez – astăzi poeme și cugetări – mâne ipoteze, poimâne visuri metafizice, – iar când sunt cărunți, de voi fi vr-odată, – să dau pe profetul” (LXXX). Aici se conturează pentru prima oară ipostaza panică a poetului, condiția de profet contopit cu natura prin care va trece, asemeni lui Zarathustra, personajul Zamolxe.

“Credința” propovăduită de tânărul Blaga nu este, după propria sa apreciere, un conținut “logic”, ci unul “psihologic”, nu este o “cunoștință”, ci un “fenomen”, care se naște cu “tendința de a influența, cu un «Wille zur Macht», [...] o voință sau un entuziasm”³⁷⁷. Conceptul nietzschean al dionysiacului nu este pentru scriitorul român doar un instrument teoretic, ci și un conținut mitic. El este nu numai o categorie filosofică, oricât de bogată în nuanțe ar fi aceasta, ci și un fenomen istoric, un cult de mistere dezvoltat într-un sistem de rituri și de mituri.

Această dublare a materialului teoretic cu unul imaginar îl “invită” pe Lucian, aflat în căutarea unui “decor” mitologic pentru pulsunile sufletești, să adopte misterele lui Bacchos ca “matrice stilistică” a creației sale. Cultul dionysiac îi va permite nu numai să-și raționalizeze trăirile liminale, ci și să le organizeze într-o viziune despre lume. În *Poemele luminii* și, parțial, în *Pașii profetului*, sentimentul de explozie interioară trăit de poet în anii 1917-1918 este ipostaziat într-un cult orgiastic de natură mistică, avându-l pe Dionysos ca zeu tutelar.

Modelul istoric al cultului dionysiac pe care îl are în față scriitorul român este un reconstruct ideologic, ce poartă amprenta inconfundabilă a gândirii moderne. Blaga privește spre antichitatea greacă prin “oceanul întors” al meditației culturale acumulate în intervalul dintre sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XX-lea. Acest telescop hermeneutic are trei “lentile”: la capătul îndepărtat se află Goethe și umanismul iluminist; în centru se află Nietzsche și iraționalismul modern; la capătul apropiat se află Spengler și

expresionismul. Prima “lentilă” (Goethe, Schiller, Hölderlin, Winckelmann, Lessing, F. Schlegel) construiește pentru Blaga imaginea unei Grecii apolinice, reflectând calmul și serenitatea clasice. A doua “lentilă” (Nietzsche și ceilalți filosofi ai iraționalului, de la Schopenhauer la Bergson și Freud) răstoarnă imaginea iluministă, mutând accentul de pe principiul apolinic pe cel dionysiac. În sfârșit, cea de-a treia “lentilă” (expresionismul și morfologia culturii) mărește și fixează contururile acestei imagini, potențând ideea de abisalitate, de originalitate și primitivitate³⁷⁸.

Cele două Grecii, cea iluministă și cea iraționalistă, se înfruntă în imaginația lui Blaga. Escala făcută la Atena în timpul călătoriei în Italia din adolescență i-a lăsat amintiri destul de puține și vagi. Dintre considerațiile culturale emise de memorialist în *Hronicul și cântecul vârstelor*, impresiile cele mai spontane se leagă de *lumina* albă și austeră a Greciei, “substanță din substanța Antichității”³⁷⁹. Asocierea luminii orbitoare cu antichitatea clasică alcătuiește suportul unei sinergii profunde a imaginarului blagian, în baza căreia spiritul pozitivist al propriei adolescențe este identificat cu spiritul clasic grec. Blaga reconstruiește Elada proiectând în ea conținuturile stării intelective care l-a dominat în anii de liceu. În Grecia clasică, eseistul vede un corelativ și o expresie a luminii și echilibrului (relativ și oarecum de suprafață) al poziției raționale.

Asociația este fortificată de lecturile classiciste ale tânărului scriitor. Goethe imaginase

³⁷⁷ *Pietre pentru templul meu*, p. 12.

³⁷⁸ Este semnificativ faptul că Blaga nu a împrumutat de la expresioniști atât o panoplie de teme și motive, o figurație simbolică, cât mai degrabă un comportament estetic, un mod de a privi lumea. Ceea ce îl atrage pe Blaga în expresionism nu sunt elemente specifice de conținut, ci sensibilitatea la categoriile adâncurilor, proiecția interiorității asupra exteriorului, participările cosmice, atitudine care rezona cu propria întoarcere spre totul misterios al existenței. Asupra relațiilor dintre Blaga și expresionism: Ovid S. Crohmăniceanu, *Literatura română și expresionismul*, București, Editura Eminescu, 1971, p. 58 sqq; Melania Livadă, *Inițiere în poezia lui Lucian Blaga*, București, Editura Cartea Românească, 1974, Cap. “Expresionism”; George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976, Cap. “Poetul și lumea culturii. Cultura europeană”; Mircea Vaida, *Pe urmele lui Lucian Blaga*, Cap. “Viena tinereții”, și *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*, p. 99-120; Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, p. 183-203.

³⁷⁹ “Cele două zile petrecute la Atena mi-au lăsat o amintire albă de marmură. Nu e vorba numai de Acropole, cu templele, coloanele, frizele, cariatidele și zeii săi, ci și de acele vile și muzee albe ce împodobesc orașul modern, care țin se pare așa de mult să fie substanță din substanța Antichității și lumină de așijderea din lumina

Sudul mediteranean ca un spațiu al luminii, echilibrului și armoniei, al artei clasice, opunându-l Nordului tenebros, dezechilibrat și nemăsurat, al artei romantice. Schiller își reprezenta Grecia ca o republică a frumuseții, lipsită de mizerie și urățenie, iar poporul grec ca pe un model de umanitate integrală. Pentru Hölderlin, grecii întrupau idealul tinereții veșnice și al iubirii, trăite într-un peisaj “arcadian”³⁸⁰. Într-un studiu celebru, Winckelmann își propunea să arate cum “conceptul de totalitate, de perfecțiune, prezent în natura antichității, va clarifica, spre a o înfățișa mai plastic, noțiunea de fragmentar, caracteristică naturii noastre: descoperind splendorile naturii, artistul le va lega de frumosul desăvârșit”. El desenează, în linii definitive, peisajul Greciei apolinice: “Caracteristica principală a capodoperelor eline este, în ultimă analiză, simplitatea nobilă și măreția calmă a atitudinii și a expresiei. După cum adâncimile mării sunt veșnic potolite, oricât de furtunoase ar fi valurile de la suprafața ei, tot astfel nu poate patima să tulbure liniștea sublimă a sufletului și a expresiei. [...] O trăsătură specific elină consta în a conferi operelor de artă un caracter luminos și senin”³⁸¹.

După Winckelmann, raționalitatea artei grecești se reflectă cel mai eficace în tendința ei spre general-universal³⁸². Atunci când va defini *atitudinile* posibile adoptate de om în fața lumii, Blaga își va aminti de aceste considerații, atribuind grecilor categoria tipicului: “Cât privește arta grecească, – ea își are rădăcinile în aceeași reacțiune în fața realității: individualul e considerat ca disonanță, individualul nu încapă într-un întreg armonios, măsurat și simetric. [...] Grecii, prin atitudinea lor față de lume, afirmă că lucrurile, așa cum ni le arată simțurile,

acesteia.”

³⁸⁰ Pentru o panoramă a viziunii clasiciste asupra Greciei ce i-a precedat lui Nietzsche, a se vedea Charles Andler, *Nietzsche. Sa vie et sa pensée*, Paris, Gallimard, 1958, vol. I, Cap. “L’héritage allemand de Nietzsche” și “Les sources du livre sur la «Naissance de la tragédie»”.

³⁸¹ Johann Joachim Winckelmann, *Considerațiuni asupra imitării operelor grecești în pictură și sculptură*, în *De la Apollo la Faust*, p. 36, 41, respectiv 73.

³⁸² “La început, ei [artiștii] se mulțumeau, desigur, să înfățișeze obiecte izolate aparținând aceleiași categorii; cu timpul, însă, s-au străduit să reprezinte un caracter comun mai multor indivizi, adică general-universalul. Fiecare însușire a unui individ luat în parte, poate da naștere unui asemenea caracter; dar numai o imagine îl poate înfățișa plastic, după ce l-a izolat de ceea ce îl cuprinde; la rândul ei, imaginea, deși unică, întruchipează nu un caracter individual, ci unul comun multora.” *Ibidem*, p. 72.

nu trebuie să existe: numai tipul ideal al fiecărui lucru e vrednic să fie aievea. Aceeași atitudine o au și față de viață: manifestările individuale ale acestora se spălăcesc în favorul generalităților cu caracter tipic”³⁸³.

Categoria tipicului, aplicată *Weltanschauung*-ului grec, va fi reluată de Blaga în toate cercetările sale de morfologie a culturii. În *Probleme estetice*, tipicul, una din cele trei mari orientări pe care filosoful le definește în cadrul *stilului*, este așezat “la temelia tuturor creațiunilor spiritului grec, fie că e vorba despre geometria euclidiană sau despre structura spațială a templului grec, fie că e vorba despre formele dumnezeiești ale Venerei sau despre ritmul suflătesc al unui erou din drama lui Sofocle”³⁸⁴. În elaborarea definitivă din *Orizont și stil*, modul tipizant devine una din valorile năzuinței formative, care la rândul ei este una din categoriile stilistice ale matricei abisale³⁸⁵. Valoarea tipicului exprimă deci, în termeni de morfologie a stilului, conformația de profunzime a atitudinii și viziunii apolinice.

Identificarea spiritului apolinic cu gândirea științifică este o ipoteză psihologică îndrăzneță, care și-a avut primul teoretician în Goethe. “Zidurile de cristal” pe care omul prometeic le ridică în jurul său alcătuiesc un sistem de iluzii menite să-l protejeze împotriva adevărilor prea crude ale naturii. În același timp, ele sfârșesc prin a-l aliena, și de aceea omul trebuie să plonjeze periodic, prin extaz dionysiac, spre izvorul vieții. Pe urma teoriei goetheene a celor două suflete, Schiller vorbea de două instincte ce și-l împart pe om, reflecția și sensibilitatea. Omul modern este mutilat de excesul de cunoștințe și de calcul, iar inteligența sa a pierdut orice urmă de viață, devenind pur mecanică³⁸⁶. Preluând sugestii din Schopenhauer, Nietzsche a sintetizat sub conceptul de apolinic toate laturile spiritului rațional, adică tot ceea ce ține de *reprezentarea* lumii. Apollo este “zeitatea strălucitoare a luminii”,

³⁸³ *Pietre pentru templul meu*, p. 29-30.

³⁸⁴ *Probleme estetice*, p. 118.

³⁸⁵ *Orizont și stil*, p. 158 sqq.

“zeu al tuturor forțelor plastice”, care “stăpânește de asemenea frumoasa aparență a lumii”³⁸⁷. Aceasta este genealogia conceptului de apolinic utilizat de Blaga în prima fază a creației sale. Ulterior, sub influența conceptelor freudiene de conștiință și de principiu al realității, filosoful român va înlocui apolinicul cu cunoașterea paradisiacă, “cunoașterea de tip I” (conștientă), ce se bazează pe “categoriile receptive, de organizare a senzațiilor” pentru a ne conecta la lumea concretă a simțurilor³⁸⁸.

Conceptul complementar, cel al dionysiacului, este schițat în forma sa modernă tot de Goethe și a fost utilizat de umaniști și filosofi ai culturii precum F. Schlegel, G. E. Lessing, F. Creuzer pentru a pune la îndoială profilul apolinic al Eladei. Nietzsche și pe urma lui o serie de istorici ai religiilor precum J.-J. Bachofen, Jules Girard, E. Rohde, P. Perdrizet au răsturnat poziția clasicistă, mutând antitetic accentul pe inconștient, pe pulsunile primare, pe instinctul orb al vieții manifestat în religia invadatoare a lui Dionysos, ce venea să dizloce panteonul olimpic³⁸⁹. Tot prin paralelism cu Schopenhauer, Nietzsche vede în dionysiac *voința de viață* în stare pură, manifestată prin muzică, beție și extaz frenetic, opuse *reprezentării* plastice³⁹⁰. Blaga găsește prin urmare în dionysiac un concept extrem de eficace pentru exprimarea fondului inconștient. Mai târziu, o dată cu apolinicul, el va înlocui și dionysiacul cu un concept propriu, tot de nuanță freudiană, cel de cunoaștere luciferică, “cunoaștere de tip

³⁸⁶ Apud Charles Andler, *op. cit.*, p. 26-27, 39.

³⁸⁷ Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, p. 182.

³⁸⁸ *Știință și creație*, cap. “Două tipuri de cunoaștere”, p. 193-206.

³⁸⁹ Pentru sursele și viziunea lui Nietzsche, Charles Andler, *op. cit.*, p. 394-428. Pentru istoricul concepției clasiciste și a celei nietzscheene în istoria religiei grecești, Henri Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1978, p. 167 sqq. “Revoluția copernicană” înfăptuită de Nietzsche este reflectată de Blaga în următorii termeni: “Nietzsche voia să înlăture basmul «seninătății grecești». Grecul nu era seninul născocit de superficialitatea bătrânicioasă a filologiei și a istoriografiei. Dimpotrivă. Prin fereastra întunecată a dionisicului din sufletul său, grecul simțea toată grozăvia și iraționalitatea existenței. Mitologia Olimpului cu chiriași zglopii și-a plăsmuit-o grecul în contrast cu lumea trăită înăuntrul său”. *Daimonion*, p. 245-246.

³⁹⁰ Blaga face o bună analiză a filiației dintre Schopenhauer și Nietzsche: “Ceea ce la Schopenhauer era factor metafizic, devine la Nietzsche putere spirituală, pornire creatoare de artă. «Voința» e tălmăcită ca beție, ca extaz, ca perspectivă prăpăstioasă, ca muzică; iar «iluzia», cu al său principium individuationis – ca vis, ca liniște, ca măsură, ca artă plastică. Aceste porniri creatoare ale omului, Nietzsche le botează cu câte un nume mitologic: dionisicul și apollinicul”. *Daimonion*, p. 245.

II” (inconștientă), ce utilizează “categoriile abisale, stilistice”, pentru a ne pune în contact cu orizontul misterelor.

Grecia dionysiacă este o Grecie subterană, ce pulsează amenințător și imprevizibil sub suprafața apolinică. Totuși, pentru a nu-și strica tabelul mendelevian al stilurilor, Blaga nu riscă să facă din religia dionysiacă o cultură alternativă la cea clasică. Curente mistice ale Eladei (cultul dionysiac, misterele, orfismul, șamanismul arhaic și vrăjitoria antică) sunt tratate doar drept excepții de la modul tipizant al spiritului grec: “Grecul este un spirit al normelor tipice, dar undeva într-un ungher de suflet el își încuviințează și un obscur interes spre misteriosul ce depășește orice normă. Nu e vorba aci numai de înclinările dionysice, de cultivarea beției orgiastice și a extazului fioros, ci și de ciudate aplecări spre ritualuri misterice, cari prefigurează o existență bănuită superioară post-mortem, spre rituale care pregătesc, spune-se, nemurirea. Darurile clarviziunii, divinațiunea, telepatia, hipnoza, transa și alte fenomene parapsihologice și metapsihice erau cunoscute, cel puțin sub raportul efectelor lor, și în popor, în afară de anumite cercuri ce se inițiau întru cunoașterea lor, și care întrezăreau în atari fenomene puțința omului de a avea un contact cu puteri supranaturale. În veacul al VI-lea înainte de Christos asemenea interese tenebroase au luat un caracter torențial în Orfism. Dar aceste varii înclinări erau iarăși zăgăzuite, spre a fi uneori domestic[it]e sau asimilate de gândirea greacă”³⁹¹. În dionysiac, ca termen rezumativ al misticii grecești, Blaga cuprinde toate facultățile magice inconștiente, pe cale de a se întoarce în perioadele de introversiune “mistică”, menținute (“domesticite”) sub un control artistic³⁹².

³⁹¹ *Religie și spirit*, p. 413. De remarcat că “interesele tenebroase” ale grecilor coincid tematic și se supun aceluiași regim de refulare cu lucrările ce “urmas să se ocupe de unele chestiuni foarte «problematic» și «deochiate», cum ar fi aceea a fenomenelor para-psihologice” (*Testament editorial*, p. 58-59) pe care Blaga nu le-a mai scris din “spirit de rigoare” și din pudoare filosofică.

³⁹² Nu întâmplător, discutând concepția despre demonie în romantism, Blaga observă că “inconștientului i se atribuie facultăți oculte: în primul rând puterea de a forma plastic organisme, de a dirija viața vegetativă, puterea de a vedea viitorul, a divinațiunii, puterea magnetică-hipnotică și darul de a lucra pe cont propriu în somnambulism și în alte fenomene para-psihologice”, adică toate puterile atribuite și religiei subterane a grecilor. *Daimonion*, p. 309.

Dacă ar trebui să se atribuie și spiritului dionysiac o valoare formativă, sau o categorie stilistică, aceasta ar fi neapărat ceea ce, în diversele etape ale teoriei sale, Blaga a numit succesiv impersonalul (*Pietre pentru templul meu*), tendința spre absolut (*Probleme estetice*) sau stihialul, modul elementarizant (*Orizont și stil*). Apolinicul este în raport cu dionysiacul ceea ce este tipicul (exemplificat prin viziunea greacă clasicistă) în raport cu impersonalul viziunii hinduse³⁹³, cu tendința spre absolut și stilizare supraindividuală a viziunii bizantine³⁹⁴ sau cu stihialitatea și elementaritatea artei expresioniste³⁹⁵. Izomorfismul acestor noțiuni demonstrează că ele sunt avatarurile aceleiași intuiții originare, căreia Blaga îi caută aproximări conceptuale cât mai exacte.

Apolinicul și dionysiacul (la fel cu tipicul și stihialul) sunt niște “icoane” (“abreviaturi comprimate ale unor mari experiențe”) prin care conținuturi complexe sunt surprinse în forme simple, drept “fenomene originare”. Deși sfârșește, sub influența lui Alois Riegl și Leo Spitzer, prin a vărsa noțiunea destul de laxă de *atitudine sufletească* în cele mult mai bine instrumentate de *nisus formativus* și de *stil*, deși practică o inducție a trăsăturilor specifice unui stil în perfectă concordanță cu celelalte demersuri de morfologie a culturii din epocă, Blaga nu pierde niciodată din vedere conținutul personal al generalizărilor sale stilistice. Fie că sunt preluate din instrumentarul mondial al filosofiei artei, fie că sunt inventate de Blaga

³⁹³ “Pe când Grecul lucrează cu forme mai ideale, liniștite, măsurate și simetrice, iar Germanul cu forme mai puțin stilizate, ce-i drept, dar totuși, forme – bogate, cu exagerări și cu lipsuri – așa cum le produce viața organică și creatoare, – Indul în plâsmuirile sale de orice soi e diform; totul ia dimensiuni monstruoase, fantasticul e exagerat până la absurd; arta Indului ar vrea parcă să țină și ea pas cu tendința sa spre – infinit. Epopeele fără de sfârșit, faptele monstruoase în mărime ale eroilor de poezie dovedesc, că Indul înclină mai curând să distrugă orice formă decât să creeze forme ideale”. *Pietre pentru templul meu*, p. 40-41.

³⁹⁴ “Individul e un simplu mijloc al absolutului. El se supune orbește formulelor, acțiunilor și întocmirilor, în cari se concretizează într-un fel oarecare ideea de absolut. Diferențele de la individ la individ nu interesează. Individul – simbol al absolutului – va trebui să-și asigure veșnicia prin autostilizare, conform sfaturilor date de biserică. [...] Unei atari valori îi corespunde în organizația socială *colectivismul bisericesc nelimitat*, – în metafizică îi corespunde *dogma*, iar în artă *stilizarea supraindividuală, simbolică, abstractă a lucrurilor și ființelor*”. *Probleme estetice*, p. 120-121.

³⁹⁵ “Arta lui van Gogh redă prin mijlocirea lucrurilor un «stoicheion», adică ceva elementar și cosmic. Acest «stoicheion» nu trebuie în toate cazurile să fie staticul cosmic, sau dinamicul cosmic. El poate să fie bunăoară «spiritualul», dar tot așa «materialitatea» ca atare, sau «vegetativul», sau «animalitatea» etc.” *Orizont și stil*, p. 169.

însuși, aceste noțiuni sunt un instrument de raționalizare și de abstractizare a experiențelor intime ale scriitorului.

Practicând “metoda” goetheană a intuiției intelectual-mitice³⁹⁶, autorul lui *Daimonion* își dezvoltă trăirile abisale ale tinereții prin “fenomenele originare” ale apolinicului și dionysiacului. “Apolinicul, dionysicul, fausticul reprezintă gânduri vivificate, a căror concretizare plastică nu se face însă până la «personificare». Lui Apollo, zeul luminii și al măsurii, îi corespunde o putere impersonală creatoare de opere, de idei și fapte, toate deopotrivă caracterizate prin luminoasă plasticitate și măsurat echilibru: apollinicul. Lui Dionysos, zeul beției, îi corespunde în filosofia nietzscheiană: dionysicul, o putere de desmărginire, o stare de beție muzicală, în virtutea căreia orice ființă limitată poate sări peste propria umbră, identificându-se în extaz cu un adânc și cosmic Tot, mai presus de orice individualizare.”³⁹⁷

Pe canalele intuiției intelectual-mitice, Blaga coboară de la nivelul intelectual de mânuire a termenilor de apolinic și dionysiac (ceea ce el numește *a gândi mitologic*) la nivelul subliminal, abisal-stilistic (*a gândi mitic*). Fără să spargă blocurile conceptuale ale lui Nietzsche, pe care le păstrează ca bunuri gata preparate pentru filosofia sa, în poezie Blaga descinde pe canalele lor sinestezice până în propriul inconștient. Dionysiacul este o “fereastră întunecată” a sufletului, prin care se străvede “toată grozăvia și iraționalitatea existenței”. Prin această oglindă abisală, Blaga privește spre fondul magic. Între sugestiile mitului grec și conținuturile infantile se creează o relație sinergică, astfel încât poetul reconstruiește din adânc chipul lui Dionysos, descoperindu-i adesea conexiunile arhetipale.

Modelul unei asemenea asimilări celulare, ce folosește metoda “fenomenului originar”,

³⁹⁶ “A gândi mitic înseamnă a continua linia vizionară a mitului, a gândi mitologic înseamnă doar a-ți îmbrăca gândurile alegoric în haine luate de-a gata din mitologie. Gândirea mitică e aproape divinațiune, darurile de a ghici intuitiv ascunsurile existenței, de-a le tălmăci prin icoane, cari sunt tot atâtea abrevituri comprimate ale unor mari experiențe, sau adânci presimțiri.” *Daimonion*, p. 248.

îl oferă Nietzsche însuși, în care scriitorul român îl admiră nu atât pe filosof, cât pe “posedatul” care scrie “într-un ritm liric cu desăvârșire nou, cu adevărat vrednic de cel ce vorbea atotștiutor ca un satir păduratic despre beția dionysiacă”³⁹⁸. Ideea nietzscheană a resurecției dionysiace corespundea sentimentului de întoarcere a magicului în viața spirituală a tânărului Lucian.

Cultul orgiastic

Lumea de vrajă a copilăriei reemerge în figurația cultului dionysiac. ”Un mit” personal, cum își intitulează Blaga unul din aforismele din *Pietre pentru templul meu*, surprinde geneza psihologică a imaginii cortegiului lui Dionysos, în preajma unui simbolic izvor mental situat în nu mai puțin simbolică pădure exuberantă a inconștientului: “Un mit: Preumblându-mă printr-un codru plin de viață, zării lângă un izvor niște fauni și satiri întinși în iarbă. Răzimați pe coate s-au adunat în jurul unuia care citia «Simposion»-ul lui Plato. Niște nimfe ascultau curioase ascunse în umbră – iar fluidul vecinic al vieții și-al iubirii curgea în crengi, în muguri, în flori – îmbelșugat și cald...”³⁹⁹

Nu sunt greu de recunoscut protagoniștii pe care eseistul îi proiectează fantasmatic în satirul ce îl citește pe Platon și în nimfa frumoasă și iubitoare. Scrisorile către Cornelia

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 342.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 244. Blaga se regăsea pe sine în pasajele entuziaste în care Nietzsche descrie regenerarea dionysiacă a sufletului, sărăcit și uscat afectiv de inflația activității intelective: “Dar cât de mult și de brusc se schimbă pustietatea mohorâtă a culturii noastre zugrăvite mai sus sub vraja dionysiacă! Un vârtej mătură tot ce e mort, putred, sfărâmat, degenerat; îl învăluie într-un nor de praf roșu și, ca un vultur, îl duce în văzduh. Privirile noastre zăpăcite caută în zadar tot ce-a dispărut, căci ceea ce văd s-a ridicat ca din adâncuri în lumina de aur, plină de sevă, verde, luxuriant, și infinit de nostalgic. [...] Da, prieteni, credeți ca și mine în viața dionysiacă și în renașterea tragediei! Vremea omului socratic a trecut. Încununați-vă cu iederă, luați tirsul în mână și nu vă mirați dacă panterele și tigrii se culcă blânzi la picioarele voastre!”. Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, p. 276.

³⁹⁹ *Pietre pentru templul meu*, p. 68. Melania Livadă a surprins faptul că acesta este primul “mit”, în sens de metodă de creație, generat de către Blaga. Op. cit., p. 62.

facilitează identificarea personajelor. În sine, Lucian vede “până astăzi – un satir” (LXII), izbucnind într-o confesiune exaltată, în care femeia iubită ia chipul unei nimfe: “Frumoasa, splendida, vesela, nebuna, divină, minunată, preaiubită, somnoroasă, dănuitoare, radioasă, fermecătoare, chinuitoare, neuitată, demonica mea regină africană și nimfă” (LXXXVIII).

Releul prin care magia folclorică a copilului se prelungește în cratofania dionysiacă din *Poemele luminii* nu este de altfel o descoperire a lui Blaga, ci aparține dinamicii istorice a religiilor europene. Este vorba de relația genetică dintre cultele agrare neolitice și riturile magice de fertilitate, conservate atât în religia lui Bacchos cât și în folclorul european. Demonstrația, făcută de către V. Manhardt, devenise un bun comun al cercetătorilor mentalității religioase, astfel încât Blaga știa că “s-au găsit nu numai în Frigia, ci la toate populațiile indoeuropene ale Europei septentrionale, fapte comparabile cu cele ale orgiei dionysiace: alergări cu torțe, în sunetele unei muzici zgomotoase, însoțite de strigăte și de manifestări extatice. Aceste sărbători au, la fel cu cele de care ne ocupăm [bacchice], un caracter esențialmente rustic și agrar. Ideea dominantă pare să fie cea a unei acțiuni violente exercitate în acord cu sau în întâmpinarea forțelor naturale; starea de excitație sfârșește prin a-i face pe manifestanți să vadă demonii sau spiritele care guvernează aceste forțe și să-i pună într-un fel în contact, în comuniune, cu ele. Orgia bacchică avea același caracter: scopul ei nu era de a reprezenta un fapt împlinit, de a cânta bucuria nașterii sau de a plânge moartea zeului vegetației, ci de a exersa un fel de acțiune magică, o vrajă, cu scopul obținerii fertilității pentru anul următor. [...] Marea sărbătoare a Thyadelor, serbarea nocturnă a torțelor, se ține iarna pentru a-l trezi pe copilul divin din leagănul său, pentru a provoca trezirea naturii vii; în credința devoților este vorba de o acțiune reală, eficace, și nu de o reprezentare mimată. Strigătele scoase de *bacchoi* sunt niște chemări. Toată această componentă esențială a religiei dionysiace are deci caracterul unei conjurări; religia se întâlnește cu magia, așa cum extazul se

învecinează cu divinația profetică”⁴⁰⁰.

Este neîndoielnic că Blaga avea cunoștință de teoriile lui Manhardt, putând să pună în relație riturile dionysiace cu obiceiuri din mediul rural românesc. Astfel, aruncarea roților de foc noaptea de pe deal are o funcție tropaică solară similară cu cea din cursele nocturne cu torțe din sărbătoarea Thyadelor. Dansul paparudelor amintește de dansul bacantelor, care le imită pe Hyade, nimfe ale ploii și doici ale lui Bacchos, ce își hrănesc zeul⁴⁰¹. Obiceiul călușarurilor a fost pus de cercetători în paralelă cu dansurile orgiastico-fertilizatoare egeene, elene și frigiene (Rhea, Demeter, Cybele), dar și cu dansurile războinico-șamanice trace și cabirice. Sânzienele ce îi vrăjesc pe călătorii indiscreți ce le surprind noaptea în pădure provin probabil din ritul orgiastic al lui Artemis-Diana. Rusaliile, sărbătoarea sabatică a vrăjitoarelor, care intră în contact cu duhurile morților, amintește de ceremonia Anthesteriilor⁴⁰². Chiar dacă nu toate aceste conexiuni s-au dovedit sau se vor dovedi adevărate, ele alcătuiau pentru Blaga o țesătură de relații și identificări simbolice ce îi serveau regăsirii, prin mitologia greacă, a propriilor rădăcini infantile.

La întretăierea acestor două serii de obiceiuri, antice și folclorice, Blaga proiectează imaginea hieratică a unor cortegii feminine ce oficiază un cult al fertilității: “Din orașele pământului / fecioare albe vor porni / cu priviri înalte către munți. / Pe urma lor vor merge tineri goi / spre sori păduratici, / și tot ce e trup omenesc va purcede / să mai învețe odat’ / poveștile uitate ale sângelui” (*Semne*). Simboluri ale unui erotism lunar, “fecioarele albe” au început *oreibasia*, procesiunea pe munte, partea centrală a sărbătorilor trieteride ale lui

⁴⁰⁰ E. Berthelot (dir.), *La Grande Encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences des lettres et des arts*, Paris, H. Lamirault et cie Editeurs, vol. 14, p. 610.

⁴⁰¹ “Menadele erau doicile zeului, cele care îi dădeau viață și forță; se presupune că femeile jucau în cadrul cultului acest rol pentru a stimula creșterea vegetației. În starea de extaz, ele credeau că participă la puterea zeului, că fac să țâșnească din pământ izvoare de apă, de vin, de lapte și de miere și că trăiesc în comuniune cu animalele pădurii; se înfășurau cu șerpi în jurul taliei; duceau viața liberă a naturii la fel cu spiritele pe care le conjurau, iar în extaz se credeau egalele nimfelor.” *La Grande Encyclopédie*, vol. 14, p. 610.

⁴⁰² Pentru paralelisme dintre obiceiurile românești și riturile antice, vezi, printre alții, Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, passim; Carlo Ginzburg, *Istorie nocturnă*, p. 195-203.

Dionysos, în cadrul căreia au loc dansul orgiastic, sfâșierea (*sparagmos*) și devorarea (*omofagia*) taurului ritual, epifanie a zeului.

E adevărat, poemul *Semne* nu mai participă la freamățul vital al primei perioade de creație a lui Blaga, el face parte din *În marea trecere*, unde arderea e deja stinsă și poetul speră să reaprindă scânteia din cenușă. Această stare sufletească va fi guvernată de o altă constelație simbolică, cea creștină, ceea ce provoacă anamorfoza imaginii din delir sacru în procesiune liturgică. Fecioarele albe urmate de tineri goi sunt personajele unei scene de *orgia*, văzută însă prin iconologia Madonei cu pruncul.

În prima sa fază de creație, însă, explozia de energie interioară îl face pe Blaga să perceapă în figurile feminine silueta unor fecioare-preotese ale lui Bacchus, în care vibrează puterea zeului: “O, lume! lume! / Aș vrea să te cuprind întreagă / [...] / Cu multele / Nenumăratele fecioare cari pășesc / Cutremurate-n clipa asta / De-un dor” (*Lume!*). Așa cum “dorul nemărginit” al lui Eminescu este corelativul schopenhauerienei voințe de viață, la fel dorul mistic al lui Blaga este corelativul voinței de *putere* nietzscheene, puterea având la el semnificație magică și mistică.

Un alt poem, *Fiica pământului joacă*, amintește de rătăcirea euforică a unei “menade ce aleargă prin sihlele din munții umbroși” (Homer, *Imn către Demeter*): “Spre diminețile tale rîd, / soare vechi, soare nou. / Paseri aprinse se zbat prin văzduh. / Cine mă cheamă, cine m-alungă? / A-la-la! E-la-la!”. Onomatopeele, create aparent spontan de poet, regăsesc strigătele ritualice prin care era invocat Dionysos-Iacchos la Eleusis: Evoe! Dansul frenetic al bacantei se transmite viețuitoarelor firii, zborul păsărilor devenind și el o “zbatere” în văzduh. “Fiica pământului” este o menadă a cărei personalitate a fost luată în posesie de zeul chthonian al naturii. Ea cântă moartea și renașterea principiului vital, coborât în Hades și revenit acum la suprafață, ca “soare vechi, soare nou”. Același astru dionysiac e de regăsit în “sorii păduratici” ce strălucesc deasupra munților spre care se îndreaptă procesiunile de femei din *Semne*.

Atributele alpine și “păduratice” prin care Blaga voalează imaginea astrului solar amintesc de trăsăturile lui Dionysos: *oreios* (munteanul), *oreiskios* și *ouresifoites* (cel care trăiește la umbra pădurilor de munte, care străbate munții)⁴⁰³.

Proiectându-se pe sine și pe iubita sa în personajele satirului⁴⁰⁴ și menadei, Blaga redescoperă intuitiv mecanismul de psihologie religioasă prin care latențele spirituale sunt exaltate și puse în contact cu sacrul. Izbucnirea fulgerătoare a iubirii pentru Cornelia în 1916 și perioada de introversiune din 1917 i-au reorganizat viața interioară, provocând aprinderea “scânteii” magice⁴⁰⁵. Poeziile acestei perioade sunt transcrierea “stărilor nude, de care eram invadat”. Poetul este sediul unei cratofanii: inspirația, viața, principiul creator irup în el cu impetuozitate, făcându-l să se simtă *entheos*, *plena deo*, plin de zeu.

Blaga își regizează *enthusiasmul* poetic ca pe o luare în posesie de către Dionysos. Poemele sale sunt spațiul imaginar de oficiere a *maniei*, delir “provocat nu de boli omenești, ci de o smulgere divină din starea obișnuită”⁴⁰⁶. Prin dans orgiastic, individul se dezlimitează și face loc în sine prezenței zeului: “O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat! / Să nu se simtă Dumnezeu / în mine/ un rob în temniță – încătușat. / Pământule, dă-mi aripi: / săgeată vreau să fiu, să spintec/ nemărginirea, / să nu mai văd în preajmă decât cer, / deasupra cer, / și cer sub mine – / și-aprins în valuri de lumină / să joc / străfulgerat de-avânturi

⁴⁰³ E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, Traducere de Catrinel Pleșu, Prefață de Petru Creția, București, Editura Meridiane, 1983, p. 301 sqq.

⁴⁰⁴ Nietzsche descria satirul drept purtător al unei înțelepciuni vehemente și elementare, în opoziție cu omul socratic, sceptic și dezabuzat: “satirul era imaginea primordială a omului, expresia emoțiilor sale cele mai înalte și cele mai puternice, cum trebuiau să fie acelea ale unui exaltat pe care îl încântă apropierea zeului. El era tovarășul în care se oglindea suferința zeului, vestitorul de înțelepciune din străfundurile naturii, simbolul atotputerniciei sexuale a naturii, pe care elinul era obișnuit s-o privească cu stupoare și venerație. Satirul era o ființă sublimă, dumnezeiască; așa trebuia să apară mai ales privirii obosite și îndurerate a omului dionysiac”. *Nașterea tragediei*, p. 210.

⁴⁰⁵ La fel cu recluziunea, dieta alimentară sau abstenența sexuală, proba tăcerii era esențială în mai multe forme de inițiere antice. În cadrul Micilor Eleusinii, destinate purificării înaintea inițierii și revelației din Marile Eleusinii, neofiții trebuiau să efectueze, printre alți *catharmoi* (purificări), și ritualul izolării, muțeniei și incubăției (cf. Victor Magnien, *Les Mystères d'Eleusis. Leurs origines. Le rituel de leurs initiations*, Paris, 1938). Isocrate vorbește de “tăcerea pitagoreică” practică în conventiculele de devoți orfici, iar Iamblichos face aluzie la 5 ani de tăcere impuși ucenicilor lui Pitagora, scopul lor fiind provocarea revelației, a *anamnezei*.

nemaipomenite” (*Vreau să joc!*).

Tânărul scriitor face experiența *hysteriei* creatoare, văzându-se inundat de o energie dementă: “Nu-mi presimți tu nebunia când auzi / cum murmură vieța-n mine / ca un izvor / năvalnic, într-o peșteră sunătoare?” (*Nu-mi presimți?*). În adâncul cavernei introversiunii este redescoperit izvorul vieții, al libidoului. Din perspectivă simbolică, acest izvor se află în inimă. Pentru a exalta funcția mistică a organului cardiac, Blaga apelează, în poezia *Inima*, în afară de imaginea upanișadică a “cetății lui Brahman”, la alte două registre mitologice, unul elen și altul creștin. Inima “cratoforă” este comparată mai întâi cu vasul în care Prometeu ascunde focul furat zeilor pentru a-l aduce oamenilor. Mitul prometeic este pus într-o lumină dionysiac-orfică, deoarece focul divin este imaginat ca esență a umanității, la fel cum cenușa lui Dionysos-Zagreus sfâșiat de titani este substanța din care ia naștere omenirea. În registru creștin, cu nuanțe hermetice și gnostice, inima este comparată cu “lutu-n care odinioară pe Golgota / s-a scurs șiroaie sângele din trupul lui Isus”. Sângele hristic este de esență pneumatică, ca și harul pe care Duhul Sfânt îl pogoară în credincioși. În tratatele alexandrine atribuite lui Hermes Trismegistos, *craterul* (vas pentru amestecat vinul necesar libațiilor) simbolizează receptaculul material în care coboară Inteligența divină. În sinteza celto-creștină a miturilor Mesei Rotunde, craterul re apare în simbolul Graalului, potirul sfânt în care a fost adunat sângele lui Hristos răstignit. Aidoma grâului mistic de care vorbește Blaga, inima este “hristoforă”, adică purtătoare a energiilor divine. Din materia diafană a inimii vor fi modelate trupurile de slavă ale umanității mântuite după Parousia (“Stăpânul bun va plămădi atunci din lutul ei / pe noul Adam”), așa cum Dionysos sfâșiat de titani renaște din inima recuperată de Zeus⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ Platon, *Phaidros*, 265a, în *Opere*, vol. IV, p. 470.

⁴⁰⁷ “Pentru antropologia dionysiacă, mușchiul cardiac din corpul celui posedat este o menadă interioară, care saltă întruna. Organ format prin condensarea sângelui care pulsează în ea, inima este principiul vieții [...] Inima palpitândă este atât de intim asociată lui Dionysos și puterii sale, încât teologia orfică i-a atribuit ei renașterea zeului ucis și devorat de către titani. Furată sau sustrasă de la masa ucigașilor, Dionysos se regăsește în întregime

Umanitatea și natura se împărtășesc din puterea aceluiași zeu, ce are mai degrabă caracterul impersonal al unui daimon⁴⁰⁸ decât cel personal al unui zeu. Blaga atribuie prin urmare dionysiacului caracterul psihoid al substanței magice. Din cauza aceasta, Nicolae Balotă are dreptate când susține că în lirica blagiană nu este vorba atât de un panteism, cât de un panpsihism cosmic⁴⁰⁹. Un curent spiritual însuflețește universul, ca o anima mundi, sau un Spirit al pământului, cum îl va numi Blaga, pe urmele lui Goethe, în *Pustnicul*. Acest suflu divin impregnează toate ființele, conectându-le la misterul existențial central. Orice obiect, plantă sau animal poate fi o epifanie a lui Dionysos: soarele, ploaia, semințele, polenul, vinul, vița de vie, taurul. Chiar atunci când folosește simboluri creștine, precum cel al Imaculatei concepții, Blaga le tratează în registru păgân, elenizându-le. Astfel, imaginea fecioarei Maria din *În amintirea țaranului zugrav*, fecundată de polenul scuturat deasupra ei de o pasăre, nu trimite atât la concepția spiritualistă din Noul Testament, cât la percepția substanțialistă din gândirea magică (cucul care “scurpă” copiii) sau din mitologia greacă (Zeus care se preschimbă în ploaie de aur pentru a o fecunda pe Danae). Tatăl lui Isus-omul nu este Dumnezeu transcendent, ci Dionysos imanent, proteiform.

Între om și univers puterea dionysiacă stabilește o rețea capilară, ca între vase comunicante, ce instituie o ecologie a sacrului. Puterea se mișcă în circuit închis între pământ și cer, norii, fulgerele, planetele, soarele și luna aparțin aceleiași sfere ca natura terestră. În universul ca o “grotă uriașă, / în care cerul este bolta”, omul face joncțiunea între superior și inferior, asemeni unei stalactite într-o peșteră platoniciană. Prin enstaza dionysiacă, el condensează “picuri de lumină” ce “cad neconținut din cer” (*Stalactita*). Misticul își “soarbe credința puternică din soare” și se contopește cu infinitul, cu “nemărginirea” (*apeiron*,

în inima copilului sfâșiat”. Marcel Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette, 1986, p. 92-93.

⁴⁰⁸ După Henri Jeanmaire, unul dintre cei mai autorizați cercetători ai lui Dionysos, zeul viței-de-vie a fost adoptat de către eleni în locul daimonilor pe cale de dispariție din vechea religie agrară preindoeuropeană. *Op. cit.*, p. 20, 26-27.

nelimitatul lui Anaximandru) care îl sărută pe frunte (*Dar munții – unde-s?*). Proba tăcerii și introversiunea culminează într-un entuziasm în care poetul se simte “un picur de dumnezeire pe pământ” și devine un “idol” (*Pax magna*). Erosul dionysiac trezește în satir și în bacantă scânteia divină, transformându-i în picuri de rouă “îmbrățișați de raze de lumină” (*Nu-mi presimți?*).

Izvorul subteran și “ploaia” divină sunt cele două “supape”, inferioară și superioară, prin care se constituie circuitul sacrului în univers. Lichidul magic care întreține această ecologie pneumatică este sângele (în microuniversul uman) și vinul (în macrantropul cosmic). Sângele este purtătorul sentimentelor și al voinței de viață, al acelui *furor* magic ce îl face pe om să-și depășească limitele. Asemeni unui cortegiu dionysiac, fecioarele și tinerii goi în procesiune pe munte, din poezia *Semne*, vor “să mai învețe odat’ / poveștile uitate ale sângelui”. Sângele dionysiac impregnează nu numai trupul omului, ci și pe cel al naturii. Celulele sale poartă închise în ele imaginile lumii. Deschizându-și venele mistice și conectându-le la canalele fluidice ale cosmosului, poetul trăiește o expansiune vertiginoasă: “O, lume, lume! / Aș vrea să te cuprind întreagă / În piept / Dogoritor / Să te topesc în sângele meu cald / cu tot ce ai / cu munții tăi / cu râsul tău/ cu picurii de rouă” (*Lume!*).

Sângele uman se prelungește în vinul bachhic, sânge al naturii și al zeului acesteia. În cadrul opoziției sat / oraș, calchiată după antinomia nietzscheană dionysiac / apolinic, Blaga vede în spațiul citadin locul unde “vinul nebun al vieții / s-a scurs în scrum” (*Semne*). Reîntoarcerea în “barbaria” naturii, procesiunea nocturnă pe munte pentru reaprirea sângelui, face apel, ca tehnică extatică, la vinul de foc al lui Dionysos. Laurul apolinic, plantă “rece și soporifică”, este înlocuit cu vița-de-vie, plantă arzătoare, ce crește pe soluri vulcanice și captează focul din adâncuri⁴¹⁰. Analogia dintre focul sangvinic și vinul ignic i-a făcut pe

⁴⁰⁹ Nicolae Balotă, *Euphorion*, p. 307.

⁴¹⁰ Opoziția tematică între laur, ca purtător al frigului, și vița-de-vie, ca receptacul al focului, făcută de Platon,

unii cercetători mai vechi să-l derive pe Dionysos din zeul indo-arian Soma⁴¹¹. Ipoteza a fost abandonată de istoricii religiilor, dar ea se baza pe intuiția, comună în ambele religii, a zeului ca putere, ca *mana*, ce îl ghida și pe Blaga. Dionysos este zeul fluidului vital al naturii⁴¹², care, concentrat în mixturile libaționale și orgiastice, simbolizează hiper-viața. Tânărul poet român redescoperă fastul vechii sărbători thebane a culesului viilor, în care mitul morții și al renașterii fiului Semelei și al lui Zeus simboliza coacerea mustului în struguri și fermentarea lui în vin⁴¹³, folosind-o ca metaforă pentru “coacerea” interioară: “Adie-mi în ureche gânguritul de izvoare, / la cari în miez de noapte / nevăzuți de nimeni strugurii / desprinși din vițe și s-adună / să-și umple boabele de must, / și-apoi – cu dărnicia ta de moarte / vino / Lume, / vin’ “ (*Strigăt în pustie*). Asemeni pomilor ce cresc pe morminte, hrănindu-și fructele din trupul celor îngropați la rădăcină, vița-de-vie își întinde și ea rădăcinile în lumea

Plutarh și alții, este sistematizată de Maria Daraki, în *Dionysos*, Paris, Arthaud, 1985, p. 27 sqq. Formula “răceala laurului stinge focul beției”, a lui Plutarh, amintește de Aristotel, care vedea în creier un organ menit să răcească sângele prea încins al trupului, imagine utilizată și de Blaga în *Pietre pentru templul meu*.

⁴¹¹ “La arienii din India, Soma este o personificare a lichidului extras din *Asclepias* sau *Sarcostema viminalis*, utilizat drept libație pentru zei; arienii din Asia Mică au atribuit vinului virtuțile Somei. [...] Nașterea miraculoasă a zeului din Nysa, smuls de tatăl său de la sânul mamei fulgerate, este și ea o idee luată din sursa indiană. Soma, adică libația personificată, se naște dintr-un *manthanam*, adică din actul de producere a focului divin. Această dublă naștere i-a adus divinității vedice supranumele de *Dwidjanman* (cel născut de două ori sau sub două înfățișări), ce corespunde cu exactitate celui de *Dithyrambos*, *Dimeter*, pe care dubla sa naștere i l-a adus lui Dionysos.” A. Maury, *Histoire des religions de la Grèce*, vol. I, apud *La Grande Encyclopédie*, vol. 14, p. 609. La noi, ipoteza originii indoeuropene comune a lui Dionysos și a lui Soma vedic a fost preluată de Gr. G. Tocilescu, *Dacia înainte de romani. Cercetări asupra popoarelor cari au locuit tierile romane de a stang’a Dunarii, mai înainte de conquista acestor tieri de cotra imperatoriulu Traianu*, București, Tipografia Academiei Române, 1880, p. 672.

⁴¹² Este ideea conducătoare a lui P. N. Rolfe, unul dintre primii cercetători erudiți ai cultului dionysiac, care vede în Bacchus “simbolul forței reproductive a naturii”. Vezi *Recherches sur le culte de Bacchus, symbole de la force reproductrice de la nature, considéré sous ses rapports généraux dans les Mystères d’Eleusis, et sous ses rapports particuliers dans les Dionysiaques et les Triétériques*, vol. 1-3, Paris, J. S. Merlin libraire, 1824, lucrare premiată de Académie des inscriptions et belles-lettres în 1819. Interpretarea misterelor dionysiace și a ideii de nemurire prin prisma riturilor agrare legate de ciclul naturii va fi în vogă până în anii treizeci. Dintre promotorii ei, Jules Girard, *Le sentiment religieux en Grèce d’Homère à Eschyle, étudié dans son développement moral et dans son caractère dramatique*, Paris, Librairie Hachette, 1879, p. 191 sqq.; și J. G. Frazer, *Creanga de aur*, vol. IV, p. 5 sqq.

⁴¹³ “Povestea lui Bacchus ucis de titani și datorându-și viața lui Jupiter și lui Ceres nu ar semnifica nimic altceva decât procesul prin care vița, ajunsă la maturitate mulțumită pământului, care este Ceres, și ploii, care este Jupiter, produce strugurii. Bacchus sfârtecat în bucăți de către titani simbolizează culesul viei de către copiii pământului, care sunt cultivatorii. [...] Împrăștierea membrelor lui Bacchus, reîntoarcerea lui la viață și la starea dinainte prin îngrijirile lui Ceres reprezintă vița despuiată de fructele sale și plivită, pe care pământul o readuce la starea inițială de fertilitate. După Phurnutus [*De natura deorum*, cap. 30], titanii nu sunt altceva decât agricultorii care amestecă ciorchinii de struguri, îi strivesc cu picioarele și îl dezmembrează în felul acesta pe

Hadesului⁴¹⁴, simbol al relației pe care Blaga o reface, prin *Weltanschauung*-ul dionysiac, cu tărâmul infantil al surorii moarte.

Vinul nu este nici prima, nici cea mai importantă dintre substanțele halucinogene și isterizante⁴¹⁵, dar el a devenit simbolul rezumativ al acestora în cultul bahic. Băutul lui permite asimilarea zeului naturii, la fel cu omofagia rituală a taurului dionysiac⁴¹⁶. Vinul produce entuziasmul sacru și starea de *plena deo*, bacantul devenind un *theoleptos*, un posedat de către zeu. Calmul apolinic este spulberat de izbucnirea de vitalitate dionysiacă. Soarele lucidității se stinge deasupra Olimpului clasic și a Empireului creștin, iar poetul revine la religia “păgână” a pământului. Toamna, când “se coace / pelinul în boabe de struguri”, el își strigă chemarea iconoclastă, *Veniți după mine tovarăși!*: “Sunt beat și aș vrea să dărâm tot ce-i vis, / ce e templu și-altar”. Zeii intelectului și ai rațiunii, Apolo, Atena, sunt abandonați pentru zeul inimii și al simțurilor, al nebuniei, Dionysos⁴¹⁷: “Spre soare râd! / Eu nu-mi am inima în

Bacchus.” P. N. Rolle, *op. cit.*, p. 63-64.

⁴¹⁴ “Legătura dintre hrana vegetală și lumea infernală”, scrie Maria Daraki, ”se găsește în raportul, foarte persistent, deși insuficient remarcat, între viața-de-vie și moarte. Într-unul din miturile care îi prezintă originea, viața crește pentru prima oară pe un mormânt proaspăt; după o altă versiune, invenția vinului se datorează inițiativei țapului, care este dușmanul și «ucigașul» ei. Ikarios, inventatorul vinului, și-ar fi plătit invenția cu viața. După un autor tardiv [Nonnos], vinul ar fi țâșnit din corpul lui Ampelos, frumosul tânăr a cărui moarte l-ar fi scufundat pe Dionysos în doliu. Prepararea vinului este ea însăși asimilată unei condamnări la moarte. O scholie a lui Clement ne spune că strivitul strugurilor avea loc pe un cântec ce «povestea dezmembrarea lui Dionysos»”. *Op. cit.*, p. 54.

⁴¹⁵ “Mai mult decât în vegetație, divinitatea locuiește în băuturile care îmbată. Beția și-a păstrat numele de la cea mai veche băutură fermentată, făcută din miere; din aceasta era compus însuși nectarul zeilor, iar Pământul Mumă nu voia alt fel de libații. Popoarele care nu cunoșteau vinul se îmbătau cu băuturi făcute din semințe; de curând numele străine ale lui Dionysos: Bromios, Braites, Sabazios, au fost explicate ca aluzie la aceste licori barbare. Dionysos rămâne însă zeul vinului.” Auguste Diès, *Le cycle mystique. La divinité origine et fin des existences individuelles*, Paris, Felix Alcan, 1909, p. 37-38.

⁴¹⁶ Auguste Diès apreciază că unirea cu divinitatea se poate produce fie prin ingerarea acesteia, fie prin căsătoria cu ea. Beția orgiastică reprezintă unul din modurile de absorbție a zeului, alături de inhalarea de gaze mefitice de către pitia, de mestecatul de iederă și de frunze de dafin, și de sfărtecarea (*sparagmos*) și devorarea crudă (*omofagia*) a șarpelui și a taurului, fito- și zoofanii ale lui Dionysos, de către menade. *Op. cit.*, p. 37-40.

⁴¹⁷ În recentul său demers, Maria Daraki reia și rafinează tezele lui Nietzsche, dându-le, în locul motivației de psihologie filosofică, o întemeiere psiho-socială. Într-o Grece pornită pe calea rațiunii și a științei, a valorilor contractuale și a politicii individului și a cetății, patronată de Zeus și de “statul său major” olimpien, cultul dionysiac apare ca o revanșă a vechii societăți neolitice, bazată pe valorile instinctului și intuiției magice, pe fertilitate și nutriție, patronată de divinitățile neclare ale subpământului. Delirul dionysiac este un protest la mentalitatea în rapidă expansiune a Logosului, resimțită inconștient ca un *hybris*, ca o inflație periculoasă. *Op. cit.*, p. 164-165, 201, 229-230, 235-236 etc. De pe poziții cvasi-psihanalitice, E. R. Dodds atribuia religiei dionysiace tot o funcție cathartică, aceea de a “elibera pe individ de acele impulsuri iraționale contagioase care,

cap, / nici creieri n-am în inimă. / Sunt beat de lume și-s păgân!” (*Lumina raiului*).

Delirul bahic era potențat de dansuri orgiastice, desfășurate la lumina torțelor, în sunete stridente de flaute și cimbale⁴¹⁸. Muzica dionysiacă, “image directă a voinței însăși”⁴¹⁹, cum o definește Nietzsche, este mai aproape de chiot, strigăt și de ritmurile biologice, decât de cântarea pitagoreică a sferelor. Cuprins de frenezie erotică, tânărul Lucian exclamă: “Dionisiacă – așa-i? O, Gari – aş vrea să scoți – un chiot, – să te aud până aici! – Munții!” (XI). Sentimentul de decuplare a puterilor de către dansul religios este cunoscut în numeroase practici mistice. “Cel ce cunoaște puterea dansului sălășluiește întru Domnul”, afirmă Gelaleddin Rumi, un mistic sufit⁴²⁰. Mișcarea sacadată, gesticulația frenetică euritmizează trupul și inconștientul uman, acordându-le pe lungimea de undă a sacrului. “Barbarul” Lucian, pe care “dragostea și munții și poate că și marea – mă provoacă să am religie” (XXIV), are nevoie de peisajul alpin ca decor pentru izbucnirile sale de vitalitate. Munții, pe care poetul vrea “să-i mut din cale cu credința mea” (*Dar munții – unde-s?*), sunt singurele forme naturale pe măsura elanului dionysiac⁴²¹. Pentru puterea care l-a luat în stăpânire, bacantul are nevoie

atunci când erau îngrădite, dădeau naștere, așa cum s-a întâmplat și în alte culturi, la izbucniri de dans maniacal și la manifestări similare de isterie colectivă; îl elibera pe om oferindu-i o supapă rituală”. *Op. cit.*, p. 97.

⁴¹⁸ Descrierea “canonică” a orgiei dionysiace o găsim la colegul și prietenul lui Nietzsche, Erwin Rohde: “Ceremoniile se desfășurau pe înălțimile munților, în întunericul nopții, la lumina tremurândă a faclelor aprinse. Răsuna o muzică zgomotoasă, sunetul asurzitor al talangelor de aramă, bubuitul surd al marilor cimbale, și, amestecate cu ele «acordurile înnebunitoare» ale flautelor prelungi, pentru întâia oară trezite la viață de auleții frigieni. Stărnită de această muzică sălbatică, mulțimea participanților la serbări dansează urlând frenetic. Ce se auzea nu era cântec; vârtejul dansului tăia respirația pentru așa ceva. Căci nu era vorba de pasul de dans măsurat în care se mișcau, cântând peanul, grecii lui Homer. Mulțimea exaltată se învârtea într-o horă sălbatică, amețitoare, dezlănțuită, pe coastele muntelui. Femeile mai ales dansau în aceste hore amețitoare până la epuizarea totală”. *Psyché*, Traducere și cuvânt înainte de Mircea Popescu, București, Editura Meridiane, 1985, p. 220-221.

⁴¹⁹ Este cunoscută generalizarea schopenhauerizantă pe care o dă Nietzsche muzicii, ca expresie a voinței de viață dionysiace, având acces la realitatea metafizică, în opoziție cu artele plastice, expresie a atitudinii apolinice, ce produc realitatea aparentă a reprezentărilor. Vezi *Nașterea tragediei*, p. 251 sqq.

⁴²⁰ Erwin Rohde pune în legătură orgia bacantelor cu crizele de coribantism din cultul lui Cybele și cu epidemiile de dans religios din Europa bântuită de ciumă a secolului al XIV-lea. *Op. cit.*, p. 238-239, 241-242. Dintr-o poziție asemănătoare, de psihopatolog social, E. R. Dodds aduce ca exemple suplimentare mistica dervişilor “rotitori” și numeroase practici similare din Columbia Britanică, Abisinia, Africa de Sud, Sumatra, Siam și Siberia. Vezi Cap. “Menadismul”, în *op. cit.*, p. 300-315.

⁴²¹ “Eu am credința cu care să mut munții: tare, de fier, – și ca să nu rămâi cu credința în vânt – strig – Munții, – vreau Munți să-i mut din cale, – dar nu-s. Vreau un *astfel* de munte, care să-mi pună în mișcare toată credința pe care o am...” (CXIV).

de un trup de titan, de un trup zămislit de Mater Gea: “Dați-mi un trup / voi munților, / mărilor, / dați-mi alt trup să-mi descarc nebunia / în plin!”.

“Strașnicul suflet” invadat de *numinosum* devine *anima mundi*. Poetul invocă lumea pentru a se contopi cu ea: “Cu chiotele-ți de lumină / și cu adâncul ochilor de mare, / cu urmele în lut, ce ți le lasă / nenumăratele fecioare / cutremurate-n clipa asta / de-un dor / pe minunatul tău pământ, / te chem: / vino, Lume” (*Strigăt în pustie*). Prin proiecția sufletului afară din sine, poetul resimte natura ca pe propriul său trup, asemeni lui Zeus panteist din *Imnurile orfice*, ale cărui membre sunt stihii și forme de relief: “Pământule larg fii trunchiul meu, / fii pieptul acestei năprasnice inimi, / prefă-te-n lăcașul furtunilor, cari mă strivesc, / fii amfora eului meu îndărătnic”. Dinamica stărilor sufletești a poetului ipostaziat în natură determină dinamica universului, iubirea sau ura sa provoacă revoluții cosmice: “Când aş iubi, / mi-aş întinde spre cer toate mărire / ca nişte vâjnoase, sălbatic braţe fierbinţi, / [...] // Când aş urî, aş zdrobi sub picioarele mele de stâncă, / bieţi sori / călători” (*Dați-mi un trup voi munților*).

Extazul dionysiac face posibilă călătoria astrală a sufletului, pe care Ficino numea *vacatio mentis*⁴²². Poetul bacant îi cere zeului chthonian: “Pământule, dă-mi aripi: / săgeată vreau să fiu să spintec / nemărginirea, / să nu mai văd în preajmă decât cer, / deasupra cer, / și cer sub mine— / și-aprins în valuri de lumină / să joc / străfulgerat de-avânturi nemaipomenite” (*Vreau să joc!*). Blaga introduce în acest fel, de o manieră oarecum ilicită, ideea magică a călătoriei șamanice a sufletului la zeu⁴²³ în ideea dionysiacă a sufletului posedat de către zeu.

⁴²² Inițial, *ekstasis* desemna “orice schimbare abruptă a dispoziției sau stării sufletești”, devenind sinonim cu decorporalizarea și cu zborul astral al sufletului abia în mistica mai târzie. Vezi E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 117.

⁴²³ Aripile și săgeata sunt simboluri anagogice în riturile vrăjitorilor și războinicilor. Despre Abaris, profet hyperborean, se credea că zboară pe o săgeată de aur. Același lucru se spunea despre Musaios, discipolul lui Orfeu. Zborul pe săgeată este expresia simbolică a “proiecției astrale” și a bilocației, facultăți cu care erau înzestrați și alți magi legendari, precum Aristeas din Proconessos sau Hermotimos din Clazomene, al căror “dublu”, “imagine” (*eidolon*) părăsea trupul în timpul transei (ce dura uneori ani de zile) și apărea în mai multe locuri simultan. Săgețile pe care tracii, după spusele lui Herodot, le așteptau spre cer, par să aibă aceeași funcție psihoforă.

Practicând hieromania, sufletul se eliberează din trup, asemeni săgeții șamanice. “Veninul” vinicol pe care îl oferă poetul tovarășilor săi de “orgie” este, ca și cucuta lui Socrate, un instrument al anabazei sufletului: “Veniți lângă mine, tovarăși, să bem! / Ha, ha! Ce licărește-așa straniu pe cer? / E cornul de lună? / Nu, nu! E un ciob dintr-o cupă de aur, / ce-am spart-o de boltă / cu brațul de fier” (*Veniți după mine tovarăși!*). Strania cupă de aur este Graalul, sau vasul în care Prometeu a adus focul divin, adică inima. Prin explozia orgiastică, vasul limitat al trupului este spart și apoi “expus” ca relicvă sacră pe bolta cerească, asemeni tuturor obiectelor ce au participat la o apoteoză (cum e lira lui Orfeu)⁴²⁴. În *Strigăt în pustie*, din dogoarea trupului invadat de puterea divină răsare o ființă eterală: “vino / lume, / vin’. / Și răcorește-mi/ fruntea-nfierbântată / ca nisipul dogorit / pe care calcă-ncet, încet / prin pustie un profet”. Profetul ce se ridică din deșertul încins este sufletul dionysiac ce se degajă din trupul în fierbere.

Blaga imaginează entuziasmul dionysiac ca pe un foc divin. El încarcă substanța focului cu un simbolism specific viziunii șamanice, pe care îl transferă însă asupra unor imagini de mitologie greacă. Șamanul este “stăpân al focului” pentru că știe să producă “focul dinăuntru”. Din flacăra acestuia se aprind “străfulgerările de-avânturi nemaipomenite” și “valurile de lumină” ce îl iluminează pe poet. În spațiul scufundat al izolării și tăcerii scapără o lumină nouă, așa cum, în mitologia orfică, din sânul nopții originare, Nyx, apare primul zeu, întâiul arătat, Phanes Protogonos. Orficii îl identificau pe Phanes lui Eros, principiul cosmogonic al iubirii. Din acest eros original se hrănește și iubirea poetului, proiectată pe fondul de tenebre al sufletului: “Lumina ce-o simt / năvălindu-mi în piept când te văd / oare

⁴²⁴ Există o constelație numită de antici “craterul lui Dionysos” sau “craterul lui Liber Pater”, unde, după spusele lui Macrobius, sufletele se îmbată de beția materiei, înainte de a coborî să se întrupeze. Lobeck, în *Aglaophamus*, apropie această constelație de craterul din *Timaios*, de unde s-a inspirat și literatura hermetică. C. G. Jung pune craterul dionysiac în relație cu potirul chistic, cu cupa cu otravă a lui Socrate, cu cupa în care Anacreon găsea înțelepciunea și cu cupa din care Ezra bea harul. *Psihologie și alchimie*, vol. 2, *Reprezentări ale mântuirii în alchimie. O contribuție la istoria ideilor alchimiei*, Traducere de Maria Magdalena Anghelescu, București, Editura Teora 1995, p. 211-215.

nu e un strop din lumina / creată în ziua dintâi, / din lumina aceea-nsetată adânc de viață?”
(*Lumina*).

Introversiunea lui Blaga reface scenariul orfic al coborârii în moarte în vederea renașterii, dualitatea magică tăcere-cuvânt fiind transpusă de tânărul scriitor în binomul mitic noapte-lumină. Nicolae Balotă a analizat aceste metafore obsedante arătând că “lumina care se desprinde din tenebre, ca și cuvântul din tăcere, elemente primordiale în cosmogonia biblică, sunt, în sens goethean, fenomenele originare ale poeziei lui Blaga”. Mai mult, criticul a subliniat dubla natură a Cuvântului și a Luminii, distingând între cuvântul care ucide și cuvântul care creează, între lumina solară a celorlalți, înrudită cu luminile rațiunii, și lumina lunară sau stelară a poetului, corespunzând luminilor extraraționale⁴²⁵. Focul interior este o lumină extrarațională, ce consumă și distruge benefic normele morale și sociale impuse de ceilalți, de principiul realității.

Ritualul entuziast oficiat de Blaga în primele sale volume reflectă trezirea unor energii creatoare latente, adică, în limbajul mitologic împrumutat de poet, epifania lui Dionysos. Pentru a renaște, zeul naturii are nevoie să petreacă un interval de timp regenerativ în tărâmul umbrelor și al întunericului infernal, la “mume”. Asemeni lui Phanes ivindu-se din sânul lui Nyx, *Poemele luminii* izbucnesc pe un fundal consistent de întuneric melancolic și alienant. Cele mai frenetice gesturi orgiastice nu se desfășoară într-o lumină deschisă, ci într-o întunecime vătuită. Primele poeme ale lui Blaga sunt scrise într-o atmosferă mentală de tunel interior, ce trebuie străbătut pentru ca la capăt să strălucească o lumină, așa cum, în riturile nocturne cu torțe din timpul serbărilor Trieteride, renașterea lui Dionysos era primită, după cum relatează Firmicus Maternus, cu exclamația “Bucură-te, lumină nouă!”.

Imaginea lui Dionysos ridică în poezia lui Blaga o problemă figurativă. La fel cu

⁴²⁵ Nicolae Balotă, “Lucian Blaga, poet orfic”, în *op. cit.*, p. 302-304 și *passim*. Dubla valoare simbolică reflectă ambivalența originară a tăcerii lui Lucian, care resimte dorința de a vorbi atât ca pe o afirmare de sine, ca

Daimonion, zeul elanului vital este și el o entitate ambiguă, nedelimitată imagistic, interioară și exterioară deopotrivă. După criteriile filosofului român, prin prezența pe care și-o face simțită în om, ca forță lăuntrică, Bacchos aparține gândirii magice; prin apariția ca zeitate distinctă, exterioară, el se încadrează în mit. Atunci când începe să scrie, în 1917, Blaga se află în punctul de inflexiune al acestor două viziuni, făcând efortul de a vizualiza, în imaginea mitico-poetică a lui Dionysos, intuiția infantilă a *puterii* magice. Dar efortul figurativ nu este dus până la capăt, astfel încât zeul orgiastic rămâne o divinitate invizibilă. Deși prezența sa organizează liniile de orizont ale cosmologiei *Poemelor luminii*, el apare ca o gaură neagră, ca o pată oarbă pe boltă. El constituie punctul de fugă al perspectivei luciferice, pe care Blaga nu vrea, sau nu reușește, să-l fixeze într-o reprezentare plastică, într-o icoană sau un idol al zeului, cum se va întâmpla cu Pan.

În dorința de a găsi un simbol pentru lumina “neagră” a cunoașterii de tip orgiastic, Blaga încearcă mai multe soluții imaginare. Astfel, el apelează la imaginile afine ale soarelui și lunii, deformându-le în așa fel încât să dea sugestia unui luminator al Hadesului. “Sorii păduratici” (*Semne*), “sorii îndepărtați” care se aprind în “nopti adânci de iarnă” (*Pax magna*) “sorii bătrâni” (*Cântare pentru trecut*), “sorii negri” (*Liniște între lucruri bătrâne*), sunt aștri care au fost supuși unei eclipse. Ei s-au îndepărtat, și-au pierdut strălucirea orbitoare. Din sori, au devenit stele, globul lor incandescent fiind spart în fragmente minuscule, cu strălucire voalată.

Traseul imaginar de la soare la stele este revelatoriu pentru mutația interioară suferită de tânărul poet. Pentru a permite constelarea cosmologiei inconștiente, el trebuie să-și oculteze eul rațional, să-l pulverizeze în ceea ce Jung numește complexe autonome, euri subliminale cu o luciditate scăzută. Spre deosebire de soarele diurn, simbol al conștiinței socratice, această pulbere de conștiință întreține clarobscurul în care își duc viața ființele reveriei. Voința

poetului este de a-și induce o stare crepusculară, în care fulgurează orficul “popor al visurilor”: “În bolta înstelată-mi scald privirea – / și știu că și eu port / în suflet stele multe, / multe/ și căi lactee, / minunile-ntunericului. / Dar nu le văd, / am prea mult soare-n mine / de-aceea nu le văd. / Aștept să îmi apună ziua / și zarea mea pleoapa să-și închidă, / mi-aștept amurgul, noaptea și durerea, / să mi se-ntunece tot cerul / și să răsară-n mine stelele, / stelele mele, / pe care încă niciodată / nu le-am văzut” (*Mi-aștept amurgul*).

Imaginea constelațiilor nocturne nu surprinde însă punctul central de unde emană lumina neagră. Chiar reunite în “căi lactee”, stelele nu mai ating puterea centripetă a soarelui diurn. Pentru a recupera intuiția centrului, Blaga apelează la imaginea congeneră a lunii. Pentru un timp, mai ales în aforismele din *Pietre pentru templul meu*, el pare a opta decisiv în favoarea mitului selenar, simbol al centrului psihic scufundat din care poetul controlează fondul inconștient. Luna este un “soare oglindit”, ea radiază o lumină secundă, niciodată una directă. Este un loc de răsfângere în abis a soarelui rațional, oglindire prin care lumina apolinică își pierde facultatea ordonatoare. Ea încetează să mai structureze materialul psihic în construcții logice, devenind doar un fundal difuz care dă contur ființelor inefabile ale inconștientului. E asemeni unei lumini invizibile puse în spatele unui acvariu, ce transformă oceanul nocturn al minții într-un mediu translucid: “Există lucruri adânci, cari în lumina artei pot fi înțelese mult mai limpede decât în lumina științei. Se spune că apa unor mări e mai străvezie în lumina lunii decât în lumina soarelui”. Pentru a dezvolta peisajele ascunse ale sufletului și a le transforma în foto-grafii, în desene luminoase, în imagini lirice, poetul utilizează luna ca pe o sursă de lumină “roșie”. “Soarele, apreciază el, are o lumină cu mult prea bogată decât să poată produce «efecte de lumină»... Luna însă cu lumina ei mai săracă are cele mai frumoase «efecte de lumină»...”⁴²⁶

Efectele de lumină selenară sunt corelativul vizual al “cuvintelor cântate” pe care Lucian

le distinge pe fondul tăcerii din 1917. Ele sunt scintilații ale fondului magic, pe care Blaga încearcă să le fixeze în figurația mitologiei dionysiac-orfice. Simbolul lui Bacchus căutat de poet trebuie să surprindă intuiția unui principiu iradiant, de aceea luna din *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* nu este un punct de absorbție, un centru vid care secătuiește lumea, ci un centru de emanație, ce corespunde centrului interior de generare a *manei*: “eu cu lumina mea sporesc a lumii taină – / și-ntocmai cum razele ei albe luna / nu micșorează, ci tremurătoare / mărește și mai tare taina nopții, / așa îmbogățesc și eu întunecata zare / cu largi fiori de sfânt mister”.

Imaginea efluviilor de energie vitală ce impregnează universul transpune intuiția infantilă a puterii magice în figura lui Dionysos mistic, simbol al forței reproductive a naturii. Opera lui Blaga va relua mereu schema emanatistă, în diferite variante figurative. În viziune orfică, Erosul cosmogonic, întrupat în femeie, creează lumea prin centrul selenar al ochilor: “ochii tăi, adâncii, sunt izvorul / din care tainic curge noaptea peste văi / și peste munți și peste șesuri, / acoperind pământul / c-o mare de-ntuneric” (*Izvorul nopții*). În figurație hindusă, părul iubitei se revarsă asupra lumii asemeni vălului Maia, “prin care nu putem străbate cu privirea, / păienjeniș, ce-ascunde pretutindeni firea, / de nu vedem nimic din ce-i aieva” (*Din părul tău*). În sfârșit, Marele Anonim din sinteza gnostică de mai târziu nu creează lumea din nimic, asemeni Dumnezeuului creștin, ci prin emanație din sine, la fel cu Binele neoplatonic.

Resimțită ca un principiu pasiv, fără lumină proprie, luna nu reușește totuși nici ea să coaguleze într-o metaforă obsedantă. Simbolul în jurul căruia gravitează Blaga, fără a-l surprinde pe deplin, este soarele nocturn, subteran, emblemă a lui Dionysos-Iacchos din misterele eleusine. Corul inițiaților din *Broaștele* lui Aristofan îl conjură astfel: “Iacchos, o Iacchos, vino să dănțuiești în această duminică, vino spre credincioșii tăi, fluturând pe creștet

⁴²⁶ *Pietre pentru templul meu*, p. 26. Al doilea aforism este transmis și Corneliiei, în scrisoarea LXXXVII.

cununa ta de mirt din care răsar roade bogate, cu pas îndrăzneţ, izbind pământul în cadenţă, ia conducerea dansului dezlănţuit, nebunesc, plin de graţie, dansul sfânt, sacru, pentru devotaţii tăi iniţiaţi. [...] Deşteaptă-te! Astrul strălucitor, Iacchos, o Iacchos, soseşte, părăsind misteriile sfinte din timpul nopţii, şi în mâna-i ţine, învârtind-o, torţa aprinsă”. Simbolul acestei divinităţi a renaşterii nocturne este ceea ce Nerval numeşte “soarele negru al melancoliei”.

Nereuşind să individualizeze imaginea unui astru de lumină neagră, Blaga o aproximează printr-un palimpsest imaginar. El suprapune discul mort al lunii sferei iradiante a soarelui, obţinând un simbol ecliptic, o pată oarbă hipnotică, o gaură neagră. Din simbolismul lunii, el preia latura nocturnă, din cel al soarelui latura activă. Acest mod de asociere era binecunoscut gândirii mitice. Pe monezile ce se băteau la sanctuarul de la Delos era reprezentat un triunghi având drept laturi trei corzi de cerc, în ale căror concavităţi erau desenate trei asteriscuri. Aceste “stelute” îl reprezintă pe Apollo – soarele superior, Artemis – luna, şi Bacchus – soarele inferior. Astrul lui Blaga este un soare eclipsat de lună, un soare dezvoltat sub lumina lunii. Or, acesta este tocmai simbolul lui Dionysos mistic, considerat în mistere drept fratele nocturn şi subpământean al lui Apollo diurn şi celest. “Apollo şi Bacchus erau prin urmare aceeaşi divinitate pentru greci, considerată însă sub două aspecte. În Apollo se vedea în principal acţiunea soarelui asupra celorlalte părţi ale naturii, şi în primul rând asupra pământului. Apollo este astrul luminos care străluceşte în Olimp, este zeul zilei, cel care împrăştie lumina, în timp ce soarele considerat în raporturile sale cu vegetaţia este Bacchus sau Osiris, adorat ca astru binefăcător: în acest caz, soarele este unul din agenţii majori ai principiului productiv, care pătrunde în lumea sublunară prin căldura lui activă, fecundează materia, dezvoltă toţi germenii. Urmând această doctrină, Bacchus este forţa care, emanată dintr-un principiu simplu, se multiplică pe măsură ce se îndepărtează de sursă şi se distribuie în materia organizată, în timp ce Apollo este lumina pură şi virgină, al cărei domeniu este partea superioară, în afara tuturor şocurilor tumultuoase ale materiei, unde domneşte o

armonie constantă și eternă”⁴²⁷.

Ambivalența simbolului luminii în poezia lui Blaga se datorează prin urmare anamorfozei lui Apolo, astrul intelectului, în Dionysos, astrul nocturn al inconștientului. Epitetul *chthonios*, prin care era desemnat acesta din urmă, semnifica la început, la propriu, zeul *terestru*, iar mai apoi, prin metonimie, zeul *infern*al. Dionysos-Iacchos, precum și Dionysos-Zagreus, a fost asimilat uneia din divinitățile Hadesului și identificat lui Pluton. Din fiu, el a devenit soț al Persefonei și stăpân peste umbrele morților. La “Iacchos! lumineă orbitoare a orgiilor nocturne” coboară poetul atunci când, renunțând la lumea de afară, se întoarce în spațiul scufundat al primelor amintiri, unde bântuie sora sa moartă. Și tot de la el își recapătă poetul forța de viață, asemeni naturii care renaște după o lungă perioadă de îngheț și mortificare. Frenezia orgiastică, suport al inspirației orfice, își trage energia din focul infernal al lui Dionysos. Din adâncurile psihismului, zeul tenebrelor radiază vitalitate până în regiunile supramundane, intuiție pe care Blaga o exprimă prin imaginea nu atât creștină cât dionysiacă a *Luminii raiului*: “De unde-și are raiul– / lumina? Știu: îl luminează iadul / cu flăcările lui!”.

⁴²⁷ P. N. Rolle, *op. cit.*, vol. I, p. 74-75. “În ceremoniile sacre, susține Macrobius, poate fi observată practica mistică după care soarele, atunci când se află în emisfera superioară, adică ziua, este numit Apolo, iar atunci când se află în emisfera inferioară, adică noaptea, este desemnat drept Dionysos”. Apud Henri Jeanmaire, *op. cit.*, p. 196.

Ataraxia panică

Pan – între Dionysos și Apolo

Într-un studiu asupra lui Hölderlin, Nietzsche, Strindberg și Van Gogh, artiști pe care, cu excepția celui dintâi, Blaga îi revendică drept întemeietori ai “noului stil”, Karl Jaspers a observat că perioadele lor de demonie creatoare au premers perioadelor de prăbușire psihotică temporară sau definitivă. Înainte de a se decompensa, spiritul lor a atins un punct de expansiune maximă, la pragul dintre demență și genialitate. Nebunia a fost în cazul lor agentul unei arderi creatoare sublime și devastatoare⁴²⁸. Analizând criza ce caracterizează cultura modernă, Blaga subscrie la o asemenea tipologie a creației, în care genialitatea se îmbină cu demonia și cu boala. În Nietzsche, scrie el, “se întâlneau atâtea curenți contrarii [încât] era prea firesc să se producă vârtejul nebuniei. Aproape la fel a fost ars și sufletul lui Van Gogh, iar Strindberg, cel de-al treilea pregătitor al noului stil, a scăpat ca printr-o minune de prăpastia, în care căzuseră ceilalți doi. Tustrei deopotrivă și-au rezumat veacul, retrăindu-l violent. Tustrei au profetizat anume laturi ale epocii ce avea să înceapă. În adevăr dionysiacul lui Nietzsche, dinamica lui Van Gogh și viziunea lui Strindberg devin componente importante ale noului fel de a vedea viața, și de a concepe lumea”.

“Totuși, continuă Blaga, un Strindberg și un Nietzsche s-au identificat prea mult cu toată chinuitoarea problematică a veacului”⁴²⁹. Deși se vede pe sine ca un reprezentant al

⁴²⁸ Karl Jaspers, *Strindberg und Van Gogh*, Dritte Auflage, München, R. Piper & Co. Verlag, 1951.

⁴²⁹ *Fețele unui veac*, p. 193.

“noului stil”, scriitorul român păstrează o distanță semnificativă față de practica nebuniei. După el, orgia dionysiacă trebuie să fie o tehnică creatoare, iar nu un comportament existențial. Ea trebuie experimentată în laboratorul etanș și securizat al fanteziei poetice și îndrumată cu grijă, pentru a nu scăpa de sub controlul conștiinței. Teoreticianul român nu ezită să recupereze metoda paranoic-critică (cum ar numi-o Dali) a lui Strindberg, dar o tratează detașat, de la înălțime filosofică. “Voința conștientă extraterestră”, prin care autorul dementei cărți de observații științifico-cabalistice *Sylva sylvarum* își exprima sentimentul demonic de expansiune a sinelui în natură, primește la Blaga numele aproape pedant de “deducție a cauzalității dintr-o analogie”⁴³⁰.

Gesticulația orgiastică desfășurată de Blaga în primele sale scrieri nu este o tulburare voluntară a lucidității, o “dereglare sistematică a tuturor simțurilor”, ci este, dimpotrivă, o modalitate de recuperare a controlului de sine, de catalizare a trăirilor schizofrenogene. *Hysteria* dionysiacă este folosită, pe de o parte, ca supapă de sublimare a angoasei neantului reactivată în tânărul poet, și, pe de alta, ca instrument de descătușare a inspirației. O dată aceste scopuri atinse, focul demonic se stinge spontan, făcând loc unui calm, unei letargii nu mai puțin mistice. Blaga este conștient de faptul că amândouă aceste comportamente asigură în egală măsură accesul la fondul numinos din sine, la sacru: “Sunt deci două posibilități de a reda artistic «absolutul»: «liniște», «mișcare». Se știe că extazul se exprimă fiziologic și fizionomic fie în absolută nemișcare contemplativă, fie în învîrtire, joc, goană, strigăte dionisice. Aceste efecte și expresii ale extazului, în aparență opuse, au în fond același raport cu absolutul”⁴³¹.

Frenezia entuziastă, pe de o parte, și tăcerea extatică, de cealaltă, au fost interpretate de critici ca momente corelative într-o economie afectivă de tip ciclotimic. Nicolae Balotă

⁴³⁰ *Fenomenul original*, Cap. “Strindberg”, p. 231-238.

⁴³¹ Și încă: “absolutul îl trăim fie în liniște, fie în mișcare; prin urmare liniștea și mișcarea sunt cele două

descoperă la Blaga “ambivalența baudelairiană (oroarea vieții și extazul vieții)”, văzând în “starea larvară” un reflux, o astenie ce urmează exaltării dionysiace⁴³². Mariana Șora constată “deosebirea între un moment de elan inițial și altul de avânt recăzut, între sete de viață și oboseală”⁴³³, iar Ion Pop consideră că avem de-a face cu două “măști lirice” încadrate în structura aceluiași mit al creatorului⁴³⁴. *Pattern*-ul comportamentului ambivalent al tânărului Blaga este de căutat în oscilația între dorința de afirmare și presiunea de renunțare la sine, între cuvânt și tăcere, din prima copilărie, reluată în ritm accelerat în perioadele de nesiguranță și criză de mai târziu. În 1919, după numeroase evenimente intime (evoluția iubirii pentru Cornelia) și sociale (războiul, unirea), Lucian are sentimentul că “m-am născut și am murit de nenumărate ori până acum, chiar și în răstimpul ultimelor luni”. Tocmai aceste schimbări de registru afectiv, alternanța între nădejde și disperare, între apatie și activism, îl fac pe tânărul poet să simtă că este viu, că nu este o mumie, că participă la “vecinicul Nou, *schimbarea*, creațiunea”: “Orișice e numai un mijloc în mâna Vieții. Există o singură maiestate: Viața [...] Deci Edera: îmi plac și mie aventurile, dar îmi place și liniștea și tăcerea – căci sunt o personalitate liberă, creatoare, și – multilaterală!” (CIX).

Această ecuație psihologică duală poate fi regăsită în toate configurațiile imaginare elaborate de Blaga. În viziunea magică a *satului-idee*, ea era transpusă în opoziția dintre riturile șamanice bazate pe frenezia motorie și cele bazate pe transa extatică⁴³⁵. O experiență din prima categorie era criza de curaj isteric a băieților porniți să alunge diavolul din casa lui

atribute ale absolutului”. *Probleme estetice*, p. 127, respectiv 128.

⁴³² Nicolae Balotă, *Euphorion*, p. 304 sqq.

⁴³³ Mariana Șora, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1970, p. 32.

⁴³⁴ Ion Pop, *Lucian Blaga – universul liric*, p. 36.

⁴³⁵ Cele două forme de extaz, motoriu și cataleptic, sunt considerate înrudite de către Erwin Rohde (*op. cit.*, p. 217-228), care le subordonează cultului dionysiac, în timp ce Mircea Eliade (*op. cit.*, p. 307-308) distinge între *mania* bacantelor sau a coribanților, și facultățile paranormale ale magilor (șamanilor) legendari, precum Abaris, Aristeas, Hermotimos, Epimenide, Orfeu, Musaios, Pitagora. Orgia se oficiază în grup și presupune inducția colectivă a stării de posesiune, trupul oficianților devenind receptaculul spiritului divin (*entheos, plena deo*), în timp ce transa șamanică este individuală și presupune decorporalizarea spiritului și călătoria lui la strămoși, la

Vasile, celei de-a doua categorii îi aparțin reveriile introvertite în care copilul călătorea pe “celălalt tărâm”, al surorii moarte. În adolescență, tânărul Blaga reia “dansul războinic” și “coborârea în sine” în noi cadre figurative, de natură mitologică, și anume în cultul dionysiac, respectiv în ataraxia panică. Alternanța, în primele volume, a poemelor “frenetice” cu cele “apatiche”, a gesticulației menadice cu nemișcarea contemplativă, corespunde celor două stări care pot reda artistic absolutul: “mișcarea” și “liniștea”.

Figura simbolică pe care Blaga o asociază celei de-a doua stări, ce stăpânește *Pașii profetului* după epuizarea entuziasmului dionysiac din *Poemele luminii*, este Pan⁴³⁶. Pentru a înțelege evoluția imaginară a poetului de la Dionysos la Pan, este instructiv a cerceta sinapsele care, în gândirea mitică, îi leagă pe cei doi zei. În istoria religiei grecești, Dionysos este cel de-al treilea zeu ce a fost înălțat la rangul de stăpân al universului, după Marea Zeiță din religia neolitică și după Zeus din panteonul indoeuropean. El a fost propulsat în rolul de pantocrator de către practicanții cultului dionysiac și, mai apoi, de către adepții orfismului. Mai târziu, în preajma erei creștine, curente filosofico-mistice derivate din orfism, cum sunt neopitagoreismul și neoplatonismul, au elaborat o nouă sinteză, în care locul lui Dionysos este luat de către Pan. Pornind de la asimilarea cultică a lui Dionysos cu Apolo în riturile de la Delfi, Plutarh susținea că cei doi zei sînt două aspecte ale aceluiași principiu. Apolo reprezintă aspectul nediferențiat și unitar al substanței universale⁴³⁷, în timp ce Dionysos reprezintă

zeii tribului.

⁴³⁶ Nicolae Balotă a surprins cu multă finețe dialectica psihologică a dionysismului și a panismului la Blaga: “în această descătușare a sufletului prin joc se strecoară avertismentul unui fior de moarte. Expansiunea înseamnă și disoluție. Cel care ceruse munților un trup pentru sufletul său, care ceruse pământului aripi pentru a juca în valuri de lumină, e cuprins în plină exuberanță, de un sentiment de panică. Pan, marele Pan, zeu al naturii, apare în poezia lui Blaga muribund. Într-o natură bucurându-se de sărbătoarea primăverii, zeul ei orb și bătrân agonizează. Moartea lui Pan, retragerea sa în somnul veșnic, în tăcere și întuneric (temă poetică pe care o linie a poezilor germani din sfera expresionismului și din afara ei: Rilke, Stefan George, Richard Dehmel, Stefan Heym au folosit-o adeseori) reprezintă o stingere blândă a exaltării dionisiace, o trecere în «cealaltă stare» mai specific blagiană, aceea a existenței larvare. Căci poetul e mult mai înclinat spre astenie, spre o stare de tănjire, decât spre excesele vitalității care sunt rare la el”. *Op. cit.*, p. 308.

⁴³⁷ “În această ipoteză, trebuie să admitem că Apolo este un cuvînt compus dintr-un A privativ, ce exprimă o negație, și din *poloi*, mai mulți: Apolo ≠ nu mai mulți”. P. N. Rolle, *Recherches sur le culte de Bacchus, symbole de la force reproductive de la nature*, p. 65.

aspectul ei diferențiat în indivizi, divizat în natură⁴³⁸. Pentru neopitagoreici, Apolo și Dionysos sunt așadar două fețe ale unui zeu unic, identificat drept Pan⁴³⁹. În Pan, ei vedeau adevăratul “protogonos”, întâiul creat, din care ia naștere mai apoi întreg universul. Desigur, această teogonie alegorică este pur speculativă, ea nerespectând succesiunea reală a zeilor cosmocratori din religia greacă. Deși Pan nu fusese decât o zeităate pelasgică locală, neopitagoreicii l-au ridicat la rangul de zeu suprem, citindu-i numele, în etimologie populară, ca însemnând Totul⁴⁴⁰.

În cazul lui Blaga, asistăm la o anastomoză similară a lui Dionysos cu Apolo, ce sugerează o anumită evoluție a psihologiei sale creatoare. Soarele nocturn, simbol al fondului inconștient, se contopește cu soarele diurn, simbol al gândirii raționale, poetul exprimând, prin generarea figurii lui Pan din *Pașii profetului*, realizarea unei armonii interioare. Ne aflăm în vara lui 1919 și Blaga trecuse, în ultimii doi ani, prin evenimente sociale și personale ce i-au modificat dispoziția și configurația sufletească sub semnul căreia scrisese *Poemele luminii* și *Pietre pentru templul meu*. În 1917, în urma răcelii cu care fusese întâmpinat de familia Brediceanu, precum și din cauza vremurilor tulburi ale războiului, care făceau dificilă continuarea studiilor la Viena, Lucian Blaga se retrăsese în sine, refugiindu-se în locuri

⁴³⁸ Este din nou vizibilă răsturnarea de perspectivă asupra zeilor Apolo și Dionysos produsă de Nietzsche. Dacă Friedrich Creuzer (*Dionysos*, 1809) și P. N. Rolle (*Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, 1824), pe urmele misticii neopitagoreice, mai vedeau încă în zeul orgiastic principiul individuației, Nietzsche îl definește pe Apolo ca pe un “principium individuationis”, iar pe Dionysos ca pe “Unicul-originar”. *Nașterea tragediei*, p. 184 sqq.

⁴³⁹ “După Macrobius, Pan era însoțit de doi sori, unul îl reprezenta pe Apolo, leul sau soarele divin, iar celălalt pe Bacchus, taurul sau soarele nocturn. Aceștia nu formau în realitate decât un singur zeu; din cauza aceasta ei împărțeau la Delfi același sanctuar. La început, Apolo și Bacchus țineau împreună locul Ființei generatoare care a dat naștere universului din noapte și din haos. Mai apoi, Bacchus s-a opus fratelui său și din cauza aceasta rolul său s-a modificat. După ce Orfeu a propovăduit că Noaptea a precedat Totul, este ușor de imaginat cum Bacchus, soarele nopții, a ajuns să fie conceput ca origine a luminii. Astfel încât Bacchus a fost în cele din urmă identificat zeului generator ale cărui sărbători se țineau în timpul nopții, arătând felul în care ordinea iese din haos, la fel cum lumina iese din noapte. El l-a înlocuit astfel pe Pan în calitatea de Protogonos.” Hugues d’Hancarville, *Recherches sur l’origine, l’esprit et les progrès des Arts de la Grèce*, Londres, 1785, vol. I, p. 267–334, citat de Brian Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800–1855)*, Paris, Editions Klincksieck, 1971, p. 42–43.

⁴⁴⁰ “Secretul noii sale ascensiuni stătea într-o interpretare falsă a numelui său. Pentru greci, *pan* nu putea însemna altceva decât «Totul». Este ușor de înțeles cum spiritele erudite care se străduiau să găsească sensuri profunde în creațiile naive ale mitologiei primitive au făcut din Pan zeul vieții universale, universul însuși sau

ascunse, la Sebeș sau la Purcăreți, un “sat de munte, ciobănesc”. În cercul securizant al claustrului, el experimentase puterea regeneratoare a introvertirii, curând transformată în inspirație entuziastă. Din acest impuls creator, modelat de poet pe un tipar dionysiac nietzschean, țâșnesc *Poemele luminii*. În 1919, războiul luase sfârșit, Transilvania se unise cu România, legătura cu Cornelia fusese “oficializată”, iar cele două volume publicate de poet avuseseră un bun ecou în rândul intelectualității bucureștene. Predispoziția introvertită din 1917 face loc dorinței de afirmare socială, în special în urma călătoriei lui Blaga la București, unde Iorga, printre alții, îi reactivează speranța de a obține o bursă și a-și continua studiile în străinătate, la Viena sau la Paris. Incandescența sufletească găsește astfel calea de a ieși din conturul interiorității și de a se exprima în agora.

Dorința de afirmare intelectuală, de integrare în colectivitate, întărește principiul realității și rolul eului lucid. Inspirația crepusculară, gesticulația frenetică desfășurată într-un spațiu scufundat tind acum să reverbereze în afară, să se arate în “lumina celorlalți”. Puterea de atracție exercitată de eul nocturn scade, fiind concurată de promisiunile eului rațional-discursiv. Blaga este pe cale de a trăi o nouă răsturnare a centrului de greutate interior, printr-o ofensivă a rațiunii, așa cum, în adolescență, luciditatea socratică a tatălui spulberase orizontul magic în care îl crescuse Ana Blaga. De astă dată, însă, intuiția irațională a magicului nu mai este complet refulată de către principiul rațional, cele două dispoziții creatoare încercând să se acomodeze reciproc. Impulsurile obscure sunt păstrate ca sursă de inspirație, dar ele nu sunt lăsate libere, ci vor fi supuse acțiunii moderatoare a “demonului socratic”, “geniu al restricțiunii morale”⁴⁴¹.

În termeni de poetică, Blaga parcurge distanța de la creația “spontană”, dionysiacă, la cea “conștientă”, apolinică. “Frământarea interioară” prin care trece în această perioadă

marele Tot. Aceasta este semnificația pe care i-o atribuiam stoicii și orficii.” Paul Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, Troisième édition, Paris, Garnier-Frères, Libraires-Éditeurs, 1884, p. 490-491.

sfârșește printr-o transfigurare și obiectivare a plăsmuirilor poetice. Eul ingenuu și hipertrofiat al ritualului liric se resoarbe în fața radiației impersonale a rațiunii. Poetul începe să se rușineze a scrie “posedat”, dorind să-și controleze estetic momentele de inspirație. “Autocritica simțitor înțețită tocmai în acele zile, îmi spunea că va trebui să mă despart chiar și de poezia mea de până acum. Aspiram parcă la alte moduri, vag întrevăzute, ale expresiei, și spre o adâncire a albiei poetice. Evitam prin urmare să dau glas stărilor nude, de care eram invadat și pe care nu mă mai simțeam capabil să le ridic până la sublima lor lamură. În fața freneziilor de-o clipă, gata să mă consume, sau a violentelor sfâșieri lăuntrice — lirismul direct putea să mă ducă la un exhibiționism, ce mi-ar fi inspirat oroare a doua zi: Să evaderez într-un gen mai obiectiv?”. Cu intuiția lui participativă, Emil Cioran i-a creionat lui Blaga un portret interior ce surprinde tocmai această “înseninare între lumini și umbre” și obiectivare a angoaselor prin “convertirea muzicalului în plastic sau, cu alte cuvinte, a infinitului în formă”⁴⁴².

Starea de echilibru între luciditate și fondul inconștient (“seninătate în clarobscur” în formularea lui Cioran) atinsă de Blaga este temporară și instabilă, ea se va desface în curând în două tendințe creatoare paralele, cea filosofică și cea poetică. Dar, pentru o clipă, în acest centru miraculos, tensiunile divergente se anulează reciproc, dând impresia de imobilitate. Vara lui 1919, petrecută la Sebeș, este un moment de răgaz înainte ca scriitorul să se angajeze în “marea trecere”. Impulsul afirmării sociale este menținut încă în latență de către atracția contrară, exercitată de spațiul matricial al satului, al mamei și al copilăriei magice. Zeul Pan este simbolul prin care Blaga reprezintă acest punct de echilibru sufletesc. Poemele din *Pașii profetului* sunt scufundate în atmosfera inconfundabilă a stării panice, a sentimentului de

⁴⁴¹ *Daimonion*, p. 289.

⁴⁴² Emil Cioran, *Stilul interior al lui Lucian Blaga*, în *Revelațiile durerii*, p. 132, 133.

plenitudine sufletească și beatitudine ataraxică, trăite în decor estival⁴⁴³.

În ciuda mutației ireversibile produsă în dispoziția sa creatoare, Blaga nu găsește de la bun început un nou fundal poetic, altul decât cel din *Poemele luminii*, pe care să-și proiecteze trăirile. De aceea, poeziile panice continuă să folosească figurația dionysiacă, încercând însă să o stilizeze, să o tempereze. Ritualul viticol se transformă dintr-o orgie nocturnă într-o procesiune anacreontică: “În vițe roșii strugurii par sânni goi / ai toamnei, care se dezbracă rând pe rând / de foi. / Smulge-i tu din trunchiul lor robust / și stoarce-i, / stoarce-i bulgărilor de pământ / în gură” (*Anacreon*). Pentru a evita “stările nude”, în toate aceste poezii miniaturale, caligrafiante, adevărate *Versuri scrise pe frunze uscate de vie*, poetul apelează la imagini neutre, obiectivate, ce sunt aproape niște clișee culturale. Pe un fundal pastoral arcadian, Pan apare ca un zeu bătrân și orb, stăpân al turmelor, ce își mângâie mieii, căutându-le “cornițele sub năstureii moi de lână”. Daimon al peisajelor agreste și al naturii sălbatice⁴⁴⁴, el e cuprins de torpoarea verii și trăiește în peșteri care “cască somnoroase”, bând “stropi calzi de rouă”.

În mitologia clasică greacă, Pan este tutorele lui Dionysos și face parte din cortegiul acestuia, alături de satiri și nimfe, daimoni ai fertilității. Asemeni satirilor, Pan este asociat erosului, poetul proiectându-și în el tentațiile libidinale. Pan și nimfa sunt actori simili-mitici

⁴⁴³ N. Tertulian intuiește exact schimbarea de regim de la poezia dionysiacă la poezia panică: “Dar este limpede, în acest context, că oricâtă afinitate și-ar fi descoperit Blaga în prima fază a scrisului său cu anumite motive ale operei nietzscheene (în primul rând cu elanul «dionisicului»), direcția sensibilității și spiritului său în momentul când compunea *Pașii profetului* și *Zamolxe* nu era cătuși de puțin cea a unui autentic nietzscheean. «Naturismul» din *Pan* sau *Zamolxe* poartă cu totul alt sigiliu decât cel al asprimii, cruzimii și glacialității barbarului exaltat de Nietzsche. [...] Locul geometric al aspirațiilor lui Blaga îl constituie de astă dată tentativa de a-și asimila existența cu cea a unei naturi solare, extatice și beatificante, de a-și dizolva până la anulare fluxul mișcărilor vitale în învăluitoarea somnolență a ritmurilor ei.” *Eseuri*, p. 171, 173.

⁴⁴⁴ La origini, Pan a fost o personificare a brizelor; ulterior, el a devenit zeul-păstor, numele său fiind asociat rădăcinii grecești *paomai*, a paște (lat. *pasco*). “Vântul purificator care alungă norii a fost inițial asimilat unui păstor care își poartă turma. Influența fecundantă pe care vânturile și în special zefirul o exercită, în superstițiile grecești, asupra animalelor, explică și mai bine felul în care Pan a devenit un zeu al păstorilor. El a cucerit această trăsătură cu precădere la populațiile Arcadii, unde natura solului nu permitea alte îndeletniciri decât creșterea vitelor. [...] În Arcadia, Pan era egalul celor mai mari zei; un foc permanent ardea în principalul său sanctuar; i se atribuia puterea de a îndeplini dorințele oamenilor sau de a-i pedepsi pe cei răi”. Paul Decharme, *op. cit.*, p. 485-488.

care, într-un decor pastoral, pun în scenă spectacolul iubirii, la care participă întreaga natură: “Cu strai de broască-n păr răesai din papură, / o undă / vrea să te cuprindă și nisipuri prind să fiarbă. / Ca dintr-o nevăzută amforă rotundă / îți verși mlădie trupul gol în iarbă. // Și vâna de la tâmple îmi zvâcnește / ca gușa unei leneșe șopârle / ce se prăjește-n soare, / mișcarea ta mi-adie murmur de izvoare. // Ca pânea caldă eu te-aș frânge, / mișcarea ta mi-azvârle clipe dulci în sânge. // Nisipuri prind să fiarbă. // Vară, / soare, iarbă!” (*Pan către nimfă*).

Ca într-un palimpsest, sub tușele pastelului arcadian se străvede peisajul autohton ardelean. Sub stilizarea anacreontică poate fi recunoscută o experiență biografică concretă, o percepție vie, amintirea unei stări de torpoare și abandon, trăită vara, în mijlocul lanurilor din preajma satului natal. În poezia *Vară*, învăluită într-o atmosferă panică, reapar vâlvele din copilărie, descărcări atmosferice specifice podișului transilvan: “La orizont – departe – fulgere fără de glas / zvâcnesc din când în când / ca niște lungi picioare de păianjen – / smulse din trupul ce le purta. // Dogoare. // Pământu-ntreg e numai lan de grâu / și cântec de lăcuste. // În soare spicele își țin la sân grăunțele / ca niște prunci ce sug”.

Vița de vie dionysiacă e înlocuită cu holdele de grâu. Așa cum strugurii erau epifania vegetală a lui Bacchus, boabele de grâu sunt epifania lui Pan. Grâul este un receptacul care înmagazinează atât sevele telurice, cât și energia solară. El este deci un simbol care reactualizează intuiția magică a copilului Blaga, pentru care obiectele erau locuite de *mana*. Un alt receptacul al puterii sacre este floarea de mac, corelativ autohton al florii de lotus hinduse: “De prea mult aur crapă boabele de grâu. / Ici-colo roșii stropi de mac / și-n lan / o fată / cu gene lungi ca spicele de orz / [...] / Eu zac în umbra unor maci, / fără dorinți, fără muștrări, fără căinți / și fără-ndemnuri, numai trup / și numai lut” (*În lan*). Poeziile acestea sunt difuz impregnate de o senzualitate bahică, filtrată însă într-un “gen mai obiectiv”.

Blaga depune efortul evident de a menține imaginile într-un registru “artistic”, care să sublimeze “freneziile de-o clipă”. Unei poezii precum *Vară nouă*, rămasă în paginile

*Gândirii*⁴⁴⁵, i-a fost refuzată intrarea în volum tocmai datorită faptului că elementul biografic este prea direct, insuficient transfigurat: “Îngropat în spice un fecior din sat se-ntrece-n sănătate / Cu macii câmpului, / Cu paserile verii. / Îl văd din spate: / din tăria brațelor lui simt / că nu iubește femeile decât în lanuri coapte de grâu. / Umezi până-n brâu / se-ntorc pescarii de la Murăș / cu libelule prinse-n pălărie. / Globuri mari de păpădie / arată drumul vântului. / Eu macin între degete spic după spic, / și-arunc semințele-ntre brazde pentru cățelul pământului. / Eu macin între degete spic după spic, / și-azvârl grăunțele în lume, fără rost, / în cinstea soarelui”.

Comparând un asemenea poem realist-descriptiv cu poemele panice din aceeași perioadă, iese limpede în evidență rolul pe care îl joacă modelul cosmologic adoptiv (aici, *Weltanschauung*-ul panic) în transfigurarea datului biografic. Prin prelucrarea matricial-stilistică, impresiile brute capătă o semnificație generalizatoare, sunt integrate în marele tot al naturii. În termenii poeticii expresioniste asumate de Blaga, ceea ce lipsește poemului *Vară nouă* este o “relațiune cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul”, adică acea “putere, tensiune interioară” care “transcendează lucrul”⁴⁴⁶. După cum se vede, criteriul stilistic este elaborat pe nucleul unei intuiții genuine: poetul renunță la acele versuri care nu cad peste percepția infantilă a *puterii*.

Pan este simbolul cu valoare de *numinosum* prin care Blaga dă expresie, în această etapă de creație, complexului magic. Starea panică are o iradiere obsesională, o putere de fascinație cataleptică, deoarece pe ea se grefează apersepsiunea *forței*. În *Poemele luminii*, magicul făcea irupție sub chipul simbolic al lui Dionysos, ca frenezie orgiastică nocturnă și catabasis spre

⁴⁴⁵ *Gândirea*, anul I, nr. 5, iulie 1921, p. 85, apud *Opere*, vol. 1, *Poezii antume*, p. 267.

⁴⁴⁶ *Probleme estetice*, p. 127. Criteriul “alegerii”, scrie George Gană, este “relaționarea (nu deliberată, desigur, ci datorată sensibilității poetului) vieții sufletești cu cosmicul”. “Peisajele lui Blaga sunt sumare, nu ne găsim în prezența unui poet descriptiv: peisajul îl mișcă întrucât «spune» ceva despre raportul nostru cu viața universală, nu întrucât are calități ce pot interesa o sensibilitate la plastic”. În definitiv, conchide criticul, “criteriul «alegerii» poate fi numit de la început, căci derivă din ceea ce ni s-a dezvăluit izvorul prim al lirismului și nucleul operei, din aspirația la existență a poetului: el vibrează la ceea ce este, la tot ce trezește și întreține sentimentul de a fi,

soarele negru. În *Pașii profetului*, divinitatea stă într-un mediu diurn și estival. Pan este un Dionysos adus în lumina zilei, un Dionysos conjugat cu Apolo. Soarele care guvernează amiaza și vara din poezia panică nu mai este un soare orb, frenetic, ci unul luminos, extatic. Fără să o anihileze, lumina lucidității paralizează radiația ce induce hieromania din *Poemele luminii*.

Pan este un zeu al torporii, al unui *otium* estival⁴⁴⁷, dar și al ataraxiei contemplative, ca modalitate de impersonalizare și confundare cu sinele lumii. Viața simțurilor, percepțiile, reminiscentele memoriei și fulgurațiile afectelor, pulsuniile mentale se sting toate într-o stare de vid psihic extatic, “fără dorinți, fără muștrări, fără căinți / și fără-ndemnuri, numai trup / și numai lut”. Imobil, concentrat în sine, sufletul se reifică, se substanțializează. Dacă ritualul orgiastic ducea la o contopire energetică a omului cu cosmosul, ritualul panic duce la o contopire materială. Dionysos era mai apropiat de ideea de *mana*, de *soma* vedică, înțelese ca energii pneumatice; Pan este o divinitate masificată, la îngemănarea trupescului cu sufletescul, a materiei cu spiritul. Zeul nu locuiește în natură ca o *anima mundi*, ci se confundă cu substanța materială a naturii. Pan, din poemul cu același nume, este acoperit de frunze veștede, stă topit în stâncă, “pleoapele-i sunt cremene”, se “adapă” cu “stropi calzi de rouă”, se molipsește de “căscatul peșterilor”. Imaginea prototipală pe care este construită viziunea lui Blaga este cea din imnul orfic *Către Pan*. În virtutea etimologiei populare atribuite numelui său, zeul-țap figurează, în teogonia orfică, ca un Mare Antropomorf, al cărui trup constituie înseși elementele naturii: “Îl chem pe Pan, străjer de turme, putere ce cuprinde lumea / și bolta cerului, și marea, și-a tuturor crăiasă, glia / Și focul veșnic – căci acestea sunt măduarele lui

anulând spaima de neant”. *Opera literară a lui Lucian Blaga*, p. 145, 174, respectiv 146.

⁴⁴⁷ Mitologia greacă cunoștea puterea ataraxică exercitată de amiază asupra lui Pan, zeul brizelor: “Ora amiezii, când briza adoarme, când natura întreagă se odihnește, este cea a somnului lui Pan: somn pe care păstorii îl respectă și pe care nu ar îndrăzni să-l tulbure”. Paul Decharme, *op. cit.*, p. 487.

Pan”⁴⁴⁸.

În starea dionysiacă, pentru a se descătușa și a ieși din sine, eul avea nevoie de o infuzie de energie divină, obținută prin transă orgiastică. Expansiunea dionysiacă a sufletului îl făcea pe poet să simtă nevoia de a-și găsi un corp pe măsură: *Dați-mi un trup voi munților!* În starea panică, el permanentizează condiția ec-statică, fiind asimilat trupului Marelui Antropomorf. Limitele propriei persoane dispar, poetul topindu-se în marele circuit al materiei. Sufletul panic nu este legat de un corp, el putând migra în ființe diferite, cum este iubita, nimfa: “Eu zac în umbra unor maci, / fără dorinți, fără muștrări, fără căinți / și fără-ndemnuri, numai trup / și numai lut. / Ea cântă / și eu ascult / Pe buzele ei calde mi se naște sufletul” (*În lan*). Impulsurile sufletești nu mai animă trupul de carne al poetului, ci elementele naturii, ca și cum circuitele nervoase ale minții omului s-ar prelungi în stihii. Estomparea granițelor ființei individuale trădează faptul că Dionysos este tot mai puternic contrabalansat de către Apollo, în ipoteza neopitagoreică conform căreia Dionysos este un principiu al individuației, iar Apollo, un principiu al unicului nediferențiat. În termeni de psihologie a creației, panismul lui Blaga este o stare mai nucleară decât dionysismul. Dacă frenezia dionysiacă iradia din polul mental al inconștientului, extazul panic emană din centrul situat la intersecția dintre conștiință și inconștient, din ceea ce Jung numește sinele.

Pan este un zeu dual nu numai la nivel spiritual (Dionysos–Apollo), ci și fizic (jumătate om–jumătate țap). Pavel Bellu subliniază faptul că Pan “reprezenta omul care iese din pielea animalului cu ajutorul naiului. Instinctele lui biologice și excesul de vitalitate îl țineau încă înțeleștat de copită – dar cântecul i-aducea aminte de zei”⁴⁴⁹. Traducând acest simbol în termenii inspirației creatoare, se poate spune că poezia panică a lui Blaga se află în punctul unde are loc transmutația creației ingenue în creație conștientă, a freneziei telestice în cântec

⁴⁴⁸ *Către Pan*, în Orfeu, *Imnuri*, În românește de Ion Acsan, București, Editura Univers, 1972, p. 33.

⁴⁴⁹ Pavel Bellu, *Blaga – în marea trecere*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 254.

orfic. Într-o perspectivă comparatistă asupra sud-estului european, Mircea Muthu repartizează imaginea lui Pan unei viziuni semiantropomorfe, ce marchează trecerea de la natură la cultură: “semiantropomorfismul pledează pentru organicitatea cosmosului. Jumătate om, jumătate piatră (Eminescu, Sadoveanu), animal (Voiculescu) sau ficțiune (Cantemir, Blaga), preotul sau Pan sunt departe de a exprima inconștiența naturii. Ipostazele concretizează mai curând o tensiune interioară, aceea dintre *natură* și *cultură*, amplificată prin cooptarea, la Lucian Blaga, de pildă, a motivului biblic al lui Christ”⁴⁵⁰. Simbol al unei faze de echilibru între două cicluri de civilizație, cea pastorală și cea agricolă, dar și între două religii, cea șamanică și cea mitologică, zeul Pan este preluat de Blaga din imaginarul colectiv pentru a da expresie senzației de tranziție interioară. Om-țap, Pan se află între condiția de totem și cea de zeu, între gândirea “mitică” și gândirea “mitologică”, între intuiția magică și reprezentarea religioasă. Suprapunând pe Dionysos lui Apolo, figura lui Pan este o sinteză puternică, dar provizorie, un punct de recapitulare al perioadei de formație a lui Blaga și de început al mării creații.

Elogiul tracilor

“Schimbarea de zodie” sfârșește prin a provoca și modificarea decorului imaginar. Poetul renunță treptat la figurația mitologică elină, urmărind să se apropie de propriile rădăcini culturale. El procedează la o autohtonizare a motivelor, la o transpunere a personajelor

⁴⁵⁰ Mircea Muthu, *Permanențe literare românești din perspectivă comparată*, București, Editura Minerva, 1986, p. 20. La un nivel mai general, însăși “aparitia mitului semiantropomorf este decisă [...] de ruperea echilibrului dintre vârsta pastorală și cea agrară. Credem că omul-animal apare după pierderea funcției totemice (nu și a amintirii sale!), mai exact, în momentul de înflorire a civilizației agricole, când omul începuse să nu mai simtă legătura organică cu animalul. El e prin urmare produsul unei epoci relativ târzii, reprezentând probabil una dintre fazele de echilibru tragic de la finele unui ciclu de civilizație și începutul altuia. Diferitele sale chipuri ne lasă sentimentul neliniștit al «trecerii» oprite dinspre natură către om sau invers. Dar balanța se va înclina încet-încet în favoarea antropomorfizării: locul totemului va fi ocupat de *strămoșul* legendar, investit cu atribute divine” (p. 15).

grecești în spațiul etnic românesc⁴⁵¹. Procesul va fi de lungă durată și va parcurge mai multe etape: tracismul, ortodoxismul gândirist, bogomilismul, mioritismul. Prima dintre aceste mutații este de natură spațială: rămânând în același orizont temporal (antichitatea), Blaga urcă din Elada în Tracia. Figura lui Pan servește în această deplasare geografică drept pivot imaginar între mitologia greacă și cea tracă.

Scriitorul român nu este de altfel primul care practică o asemenea asociere. Hugues d'Hancarville, erudit din veacul al XVIII-lea, considera că Tho, Theo, zeul suprem al sciților, reprezentând focul primitiv, este același cu Pan protogonos, principiul ignic din care își trag substanța atât Dionysos – soarele nocturn, cât și Apollo – soarele diurn⁴⁵². În anumite aspecte ale lor, ambele divinități grecești erau de altfel considerate a fi de origine nordică: Dionysos Sabazios era un zeu trac, demonstrație dezvoltată de Erwin Rohde⁴⁵³, iar Apollo – un zeu hyperborean, ai cărui profeți, Abaris sau Orfeu, coborau din nord. Un alt erudit, contemporan cu Nietzsche, Jules Girard, susținea că legătura dintre Dionysos și Apollo fusese stabilită pe filieră tracă, în cadrul religiei lui Orfeu⁴⁵⁴. Chiar dacă Tracia mitică la care fac referire miturile grecești reprezintă nordul Greciei și nu Tracia mare la care se gândește Blaga, este dovedit faptul că ramurile geto-dace ale tracilor cunoșteau atât cultul orgiastic de tip dionysiac, cât și misterele de tip orfic⁴⁵⁵.

“Tracomania”, cum o numește Șerban Cioculescu, se născuse în secolul al

⁴⁵¹ “*Zamolxe*, scrie George Călinescu, e un «mister păgân» și înfățișează un prim pas de a încadra dionysiacul nietzschean în tradiția românească, pe calea mitului. Apare în poezie autohtonismul traco-getic cu care mulți vor să înlocuiască acum convenția latinătății.” *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982, p. 877. De o “etnicizare” a viziunii în *Pașii profetului* vorbește și Marin Mincu, în *Critice II*, București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 19.

⁴⁵² Apud Brian Juden, *op. cit.*, p. 100-101.

⁴⁵³ Erwin Rohde, *Psyché*, Cap. “Originile credinței în nemurire. Cultul trac al lui Dionysos”.

⁴⁵⁴ Jules Girard, *Le sentiment religieux en Grèce d'Homère à Eschyle, étudié dans son développement moral et dans son caractère dramatique*, Paris, Librairie Hachette, 1879, p. 195 sqq.

⁴⁵⁵ Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Traducere de Cezar Baltag, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986, vol. II, Cap. “Zalmoxis și «imortalizarea»”.

nouăsprezecelea, ca o reacție romantică la exagerările școlii latiniste⁴⁵⁶, iar cercetările istorice propriu-zise debutaseră prin fulminantul articol al lui Hasdeu *Perit-au dacii?* Prin căutarea rădăcinilor dace, romanticii, Eminescu în primul rând, dăduseră o profunzime sporită ideii de specific național, de matrice stilistică a neamului, cum avea să o numească Blaga. După primul război mondial, tracomania a fost preluată în marea mișcare ideologică de recuperare a fondului “arian”, pur, vital, nepervertit, ce a marcat perioada interbelică, din Europa centrală până în Balcani.

Aceste mituri ale începuturilor, ce aveau să fie confiscate de către ideologia fascistă, urmăreau afirmarea națională, prin purificarea “conștiinței națiunii”, prin selecția factorului etnic original, prin programul de protecție a realizărilor anterioare de influențele externe. În timp ce grecii își afirmau continuitatea genetică cu Elada antică, Balcanii erau obsedați de fantomatica moștenire lăsată de substratul traco-slavo-bulgar. În cultura albaneză apărea mitul Țării promise, sârbii și croații își căutau originile illirice, maghiarii își proclamau ascendența în huni, slovacii invocau un Mare Imperiu al Moraviei, polonezii se regăseau în triburile sarmatice, iar românii dezvoltau mitologia traco-dacică. Tendința de a valorifica substratul a fost transportată și în cercetări ce vizau alte spații, cum se întâmplă în *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne*, a lui Mircea Eliade, din 1936. În prefața unui studiu ulterior, *Cosmologie și alchimie babiloniană*, Eliade se va plânde de faptul că nimeni “n-a remarcat actualitatea cărții noastre *Yoga*, integrarea ei în momentul spiritual românesc de astăzi”. Într-adevăr, ceea ce urmărise istoricul religiilor în cultura hindusă era “rezistența fondului autohton, pre-arian, și surparea lentă a formelor spirituale impuse de către năvălitorii indo-

⁴⁵⁶ “În timp ce ideea latinității a funcționat ca o idee *integratoare* (de încorporare în familia marilor puteri) în condiții de inferioritate politică ce reclamau ajutorul acestora, dacismul, indicând o epocă de maturizare, de confruntare cu adevărul, de emancipare de sub tutela romanității exclusive și de constituire progresivă a conceptului de «specific național», acționează ca o idee *delimitatoare*, de marcarea a originalității, de precizare a personalității unice prin cunoașterea datelor de «substrat» – ceea ce marchează *funcția general culturală – am putea-o numi «gnoseologică» a dacismului.*” Vezi Ovidia Babu-Buznea, *Dacii în conștiința romanticilor noștri. Schiță la o istorie a dacismului*, București, Editura Minerva, 1979, p. 38-39.

europeni. Cu alte cuvinte, verificam în cultura indiană ceea ce Hasdeu a încercat să demonstreze, cu privire la istoria și cultura românească, în studiul său *Perit-au dacii?*”⁴⁵⁷

Acesta este contextul cultural în care Blaga descoperă mitologia tracă. Așa cum, în aceeași perioadă, într-un articol celebru, C. Meuli cerceta moștenirea scitică din estul european, scriitorul român elogiază *Revolta fondului nostru nelatin*, observând ulterior că “în genere istoricii, fie români fie străini, înclină tot mai mult să privească pe români ca un popor dominant tracic”⁴⁵⁸. Mitul unui Pan scitic, ca și mitul unui Pan pelasgic al lui Ludwig Klages, era menit să exalte puterile substratului originar, în contrast cu valorile civilizației iudeo-creștine. Asemeni lui Nietzsche care profetiza “trezirea treptată a spiritului dionysiac în lumea actuală”⁴⁵⁹, văzând în muzica lui Wagner o resurecție a vitalității germanice sugrumată secole de-a rândul de raționalismul mediteranean, Blaga concepe și el “fondul nelatin” ca un generator de energii creatoare în substanța noastră etnică latină.

Împrumutând categoriile lui Nietzsche, autorul lui *Zamolxe* asimilează stratul latin unui principiu apolinic, iar substratul trac și cel slav unui principiu dionysiac: “se poate spune că, în spiritul românesc e dominantă latinitatea, liniștită și prin excelență culturală. Avem însă și un bogat fond slavo-trac, exuberant și vital, care oricât ne-am împotrivi, se desprinde uneori din corola necunoscutului răsărind puternic în conștiințe. Simetria și armonia latină ne e adeseori sfârtecată de furtuna care fulgeră molcom în adâncurile oarecum metafizice ale sufletului românesc. E revolta fondului nostru nelatin”⁴⁶⁰.

Imaginea adâncurilor marine, ca metaforă a psihologiei colective, dezvăluie cu precizie

⁴⁵⁷ Mircea Eliade, *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, & București, Fundația pentru literatură și artă “Regele Carol II”, 1936; și Idem, *Cosmologie și alchimie babiloniană*, în *Drumul spre centru*, Antologie alcătuită de Gabriel Liiceanu și Andrei Pleșu, București, Editura Univers, 1991, p. 487.

⁴⁵⁸ *Getica*, în *Izvoade*, Eseuri, conferințe, articole, Ediție îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau, București, Editura Minerva, 1972, p. 76.

⁴⁵⁹ Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, p. 271.

⁴⁶⁰ *Revolta fondului nostru nelatin*, în *Ceasornicul de nisip*, Ediție îngrijită, prefată și bibliografie de Mircea

ascendențele gândirii lui Blaga. După cum s-a văzut, originea metaforei se află la Winckelmann, care imaginase spiritualitatea greacă în termenii unui calm apolinic pe care nu-l pot spulbera furtunile de moment. De aici, ea fusese preluată, polemic, de Lessing, în *Laocoon*, studiu pe care Blaga însuși l-a tradus în română: “După cum marea rămâne pururi calmă în adâncu-i, oricât de zbuciumată i-ar fi suprafața, tot astfel expresia figurilor eline, de orice pasiuni ar fi stăpânite, arată un suflet tare și netulburat”⁴⁶¹. Răsturnând perspectiva umanistă asupra Greciei, J. Burckhardt și Nietzsche aveau să inverseze și termenii metaforei, atribuind liniștea – suprafeței, iar zbuciumul – abisurilor: “Din străfundul dionysiac al spiritului german s-a înălțat o putere care nu are nimic comun cu principiile primordiale ale culturii socratice, și pe care acestea nu o pot nici explica, nici justifica; dimpotrivă, această cultură vede în ea ceva totodată înfricoșător și nelămurit, un dușman puternic; este muzica germană, așa cum ne apare ea în avântul ei puternic și radios, de la Bach la Beethoven, de la Beethoven la Wagner. Ce ar putea să facă, în împrejurările cele mai favorabile, spiritul socratic și dornic de cunoaștere al zilelor noastre cu acest demon ce se ridică din abisuri fără fund?”⁴⁶²

Blaga preia deci metafora izvorului din adânc în anamorfoza ei nietzscheană și o aplică spiritualității românești. Față de aforismele din *Pietre pentru templul meu*, de astă dată ea nu mai vizează atât psihologia individuală, cât pe cea colectivă, generalizare care concordă cu dorința poetului de a-și obiectiva trăirile prea subiective. Corespondența dintre biografia interioară a lui Blaga și cea a culturii române ante- și interbelice a fost surprinsă de Emil Cioran, care observă că “acel care a vorbit de revolta fondului nostru nelatin a precizat premisele unei autobiografii. Dacă în Eminescu a izbucnit elementul slav din sufletul moldovenesc, în Lucian Blaga a izbucnit nu mai puțin ceea ce e germanic în psihologia

Popa, Cluj, Editura Dacia, 1973, p. 48.

⁴⁶¹ G. E. Lessing, *Laocoon* (fragmente), Traducere de Lucian Blaga, în vol. *De la Apollo la Faust*, p. 88.

Ardealului”⁴⁶³. În spiritul aceluiași *Zeitgeist* obsedat de vitalismul etnic, Vasile Băncilă va vedea și el în autorul *Revoltei fondului nostru nelatin* o “energie românească”⁴⁶⁴.

Mecanismele refulării și ale decompensării, experimentate în cadrul propriei evoluții spirituale, sunt proiectate de Blaga asupra inconștientului etnic al românilor: “cu cât îi ținem mai mult în frâul întunericului, cu atât răscoala lor va fi mai aspră, mai tumultuoasă – putând să devină fatală «privilegiaților» de astăzi. Istoria noastră se proiectează mai mult în viitor decât în trecut. E bine să ne dăm seama de puterile potențiale care ne zac în suflete – vulcani în fundul mărilor”⁴⁶⁵. N. Tertulian a subliniat simetria dintre atitudinea lui Nietzsche și cea a lui Blaga. Atacurilor primului la adresa civilizațiilor latine, acuzate de debilizarea voinței și a instinctului vital, le corespunde reproșul lui Blaga la adresa latinității “liniștite și prin excelență culturale”. Nietzsche urmărea “exaltarea firilor barbare și a vechilor vikingi”, “conservarea vitalității și a vigoarei instinctelor la popoarele nordice, mai apropiate de «barbarie»”; la Blaga, “dacii din Zamolxe apar ca personificări ale naturii, cu o existență în afara noțiunilor morale și a imperativelor sociale, asemenea Titanilor din acea lumea extra-apolinică evocată de Nietzsche”⁴⁶⁶.

Barbarul dac este opus romanului purtător de civilizație, așa cum bacchantul era opus grecului clasic. Blaga păstra o primă imagine a lumii romane din aceeași “călătorie de instruire” din timpul liceului, care îl purtase și prin Grecia. Combinate cu o educație în spiritul Școlii ardelenе, aceste amintiri au sedimentat în conceptul unei latinități apolinice. În amplul

⁴⁶² Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, p. 276.

⁴⁶³ Întrebându-se dacă “în el anarhia din straturile adânci de existență și-a găsit o expresie corespunzătoare sau [...] această tulburare a reușit să se limpezească”, Emil Cioran continuă: “Blaga nu este propriu-zis tradiționalist, fiindcă nu are sentimentul istoric al devenirii unui neam, ci mai repede viziunea lui telurică, adică a datelor și componentelor originare, a surselor inițiale ale unui neam. Și precum filosofia vieții pleacă dintr-o mistică a surselor vitale, tot astfel anti-istorismul lui Blaga derivă dintr-o mistică a elementelor telurice și sub-istorice.”. *Stilul interior al lui Lucian Blaga*, în *Revelațiile durerii*, p. 132, 135.

⁴⁶⁴ Vasile Băncilă, *Lucian Blaga, energie românească*, Cluj, Tipografia “Cartea Românească”, 1938.

⁴⁶⁵ *Revolta fondului nostru nelatin*, p. 48-49.

⁴⁶⁶ Nicolae Tertulian, *Eseuri*, p. 181-182.

poem *Cimitirul roman*, poetul invocă ideea (prejudecata?) că romanii au fost un popor dominat de pragmatism, fără sensibilitate metafizică. De sub crusta acestei mentalități raționaliste, moștenite de români, izbucnesc furtunile iraționale ale fondului nostru nelatin. Stratul roman suprapus substratului dac este o imagine prin care Blaga își regăsește propria configurație psihică, latinitatea trimițând la spiritul socratic patern, iar tracismul la fondul magic matern. Opozițiile sat / oraș, dionysiac / apolinic și dac / roman sunt avataruri ale acestei structuri de bază. Mircea Vaida a remarcat că tracii sunt așezați de Blaga sub semnul vetrei, corespunzând copilăriei scriitorului în satul natal, în timp ce romanii au drept emblemă drumul, Via Appia, corespunzând destinului citadin al scriitorului, intrat în marea călătorie a vieții⁴⁶⁷.

Implicarea fantasmatică a lui Blaga în mitologia dionysiacă și în cea tracă este evidentă. Atât cultul dionysiac, cât și resurecția tracismului corespund regăsirii fondului magic infantil reprimat de către o luciditate clasică, morfologul făcând, prin elogiul revoltei fondului trac, o apologie *pro causa sui*. Discursul său etnic este un corelativ teoretic al bucuriei de a fi redescoperit modul de racordare la intuițiile miraculoase și vitale ale copilăriei. Că avem de-a face cu o deplasare (în sensul freudian) a unei intuiții într-o teorie ne-o dovedește un act ratat din demonstrația eseistului. Vorbind despre exploziile de barbarie ale substratului trac, Blaga îl aduce în discuție pe Hasdeu, părintele cercetărilor tracologice⁴⁶⁸. Atât numai că enciclopedistul nu este citat cu studiile sale istorice, ci ca mistic și pasionat al fenomenelor paranormale (din *Sic cogito!*). Conexiunea dintre tracomanie și istoricul Hasdeu este prin urmare o fațadă pentru adevărata conexiune, intenționată inconștient de Blaga, dintre tracomanie și fascinația experiențelor magico-mistice, care însă nu poate fi mărturisită ca atare

⁴⁶⁷ Mircea Vaida, *Pe urmele lui Lucian Blaga*, p. 109-115.

⁴⁶⁸ “Din partea noastră, ne bucură când auzim câte un chiot ridicat din acel subconștient barbar, care nu place deloc unora. Așa cum o înțelegem noi – într-adevăr nu ne-ar strica puțină barbarie. Dacă privim în jur sau în trecut, întâlnim o apariție simbolică: Hasdeu – misticul: un mare îndemn pentru viitor”. *Revolta fondului nostru*

de către un cercetător ce se vrea condus de “spiritul rigoarei”.

Pe calea regăsirii rădăcinilor personale și naționale, o etapă superioară de acomodare a intuițiilor magice la cadrul teoretic oferit de mitologia tracilor este reprezentată de discuția purtată de Blaga, douăzeci de ani mai târziu, în jurul lucrării lui Vasile Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*. Între timp, Lucian Blaga renunțase la terminologia nietzscheană, elaborând instrumente personale. Este adevărat, nici acum el nu asumă demersul unui folclorist, etnolog sau istoric al religiilor, ci rămâne un morfolog al culturilor. Abordând mitologia tracilor, el nu practică inducția pornind de la date arheologice, documentare sau filologice, ci manipulează deductiv concepte provenind de la alte mitologii indoeuropene. Operând cu un sistem de categorii stilistice de factură spengleriană, ordonate însă în propriul sistem matricial, el schițează portretele robot ale religiilor ariene înconjurătoare, apoi, prin analogie sau contrast, transportă aceste categorii asupra religiei geto-dacilor. Metoda aceasta transductivă, denumită *topografie stilistică*, presupune, în practică, ridicarea hărților morfologice ale religiilor hindusă, greacă, germană, iraniană, slavă și celtică, și reasamblarea, din elementele comune, a religiei trace. Portretul final al spiritualității trace este redus la următoarele categorii: orizontul dezmărginit, afirmarea defensivă, geometrismul și stilizarea abstractă, participarea magic-activă la existență, antropomorfismul, împlinirea în post-existență.

Oricât ar fi de sumară, metoda topografiei stilistice are rezultate incontestabile, Blaga reușind să infirme câteva din ipotezele lui Pârvan. Acesta susținea că religia tracă se caracterizează prin monoteism, zoomorfism și uranism. Blaga, în schimb, făcând o comparație stilistică cu celelalte religii indoeuropene, ajunge la concluzia că religia tracă nu putea fi decât politeistă și antropomorfă, afirmație ce a fost confirmată de cercetările ulterioare⁴⁶⁹. În ceea

nelatin, p. 49.

⁴⁶⁹ Vezi, spre exemplu, Hadrian Daicoviciu, *Dacii*, București, Editura Științifică, 1965, p. 168 sqq., care infirmă

ce privește cea de-a treia trăsătură, în locul “uranismului” Blaga propune un “mediatism” cosmic (cărui îi va corespunde “sofianicul” creștin, sau ceea ce Eliade va denumi “creștinism cosmic”).

În cazul acestei din urmă trăsături devine evident faptul că jocul blagian cu căsuțe mendeleeviene ce trebuie completate ascultă, dincolo de legile asociaționismului topologic, de o busolă ascunsă, pe care Blaga nu o mărturisește întotdeauna. Soluția avansată de el nu are la bază argumente solide de topografie stilistică, ci este mai degrabă manipulată de intuiția intimă a autorului asupra puterii magice, impusă fraudulos mitologiei trace. La data când Blaga scria articolul *Getica*, în tracologie se confruntau două curente de idei cu privire la profilul chtonian sau uranian al religiei lui Zamolxe. Unul, reprezentat de Gr. Tocilescu, Erwin Rohde, A. D. Xenopol, vedea în Zamolxe un zeu al morților, de tipul lui Dionysos mistic⁴⁷⁰; celălalt, reprezentat de V. Pârvan și discipolii săi, îl considera un zeu uranian, de tipul lui Zeus; exista și un al treilea curent de opinie, care nu se pronunța în această chestiune, accentuând aspectul de profet zeificat al lui Zamolxe⁴⁷¹.

În intervenția sa, Blaga amendează ambele concepții: “Pârvan e în notă justă când combate părerea lui Erwin Rohde că Zamolxe ar fi fost un zeu al infernului și al morților. De aici nu urmează însă că Zamolxe ar fi fost o divinitate exclusiv luminoasă și cerească”⁴⁷². În locul acestora, Blaga propune imaginea unei divinități intermediare între cer și pământ, în

teoria monoteistă a lui Pârvan și o confirmă pe cea politeistă.

⁴⁷⁰ Numele Zamolxe ar deriva dintr-o rădăcină indoeruropeană *zemelo*, *g'hem.ol* “pământ” cf. zend. *zem*, skr. *gam*, gr. *ge*, dar și *chton*, lat. *humus*, sl. *zemlia*, ceea ce îl apropie de Semele, zeiță traco-elenă a pământului, și de Zemeluks, zeu chtonian lituanian. Vezi Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, p. 683-684; I. I. Russu, *Religia geto-dacilor. Zei, credințe, practici religioase*, Cluj, Tipografia “Cartea Românească”, 1947, p. 35; H. Daicoviciu, *op. cit.*, p. 171; precum și îndoelile exprimate de Mihai Nasta, “Les rites d’immortalité dans la religion de Zalmoxis”, în *Actes du IIe Congrès International de Thracologie*, vol. III, Édités par les soins de Radu Vulpe, Gheorghe Mihăilă, Romulus Vulcănescu et Dan Slușanski, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1980, p. 338.

⁴⁷¹ Pentru istoricul temei până la data la care Blaga scrie articolul *Getica*, vezi I. I. Russu, *op. cit.*, p. 65-74.

⁴⁷² *Getica*, p. 80. Alexandru Paleologu observă la Blaga, în comparație cu Pârvan, o preferință “pentru teluric și demonic. Tendința lui constantă e de a trage cât se poate mai mult ce e cultural către păgânesc și orgiastic și ce e zeităte către «htonic». *Spiritul și litera. Încercări de pseudocritică*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 86.

genul lui Pan Protogonos, zeu bicefal în care conviețuiesc Dionysos și Apolo⁴⁷³. Combătându-i la nivelul argumentației științifice atât pe Rohde cât și pe Pârvan, Blaga privește de fapt în *arrière plan* spre simbolul divin pe care cristalizase propria sa viziune tracizantă – Pan. Imaginea lui Pan îi interzice să accepte atât ideea unui Zamolxe – stăpân peste morții din Hades, cât și a unui Zamolxe – zeu olimpian. Divinitatea panică se află la egală distanță de cei doi, în zona mediană, terestră, la convergența infernalului cu celestul, a inconștientului dionysiac cu conștiința apolinică. Reprezentarea blagiană respectă principiul de bază al gândirii magice, acela al corespondenței contrariilor, al medierii între sus și jos.

Aceasta nu este singura “infracțiune” de dirijare a unor conținuturi intuitive subliminare într-un concept teoretic. Reconstruind pe cont propriu mitologia tracă, Blaga transportă masiv în aceasta substanța intuițiilor sale magice infantile. O asemenea deghizare va permite viziunilor din copilărie să se desfășoare neîngrădite în discursul științific al morfologului. Nu este vorba de o deplasare în sens psihanalitic, care ar scăpa celui ce o practică, ci de o căutare deliberată a unui cadru mitologic care să redea cât mai corect temele magice prin care Blaga își definește propriile rădăcini, personale și etnice. Mitologia tracă este, și ea, o modalitate de aproximare a matricei stilistice a creatorului însuși, dar este atribuită românității în general. În felul acesta, în virtutea unui presupus anistorism al satului, mediul și modul curent de viață al geto-dacilor va fi calchiat după viața rurală din Lancrămul natal.

Prima dintre temele “manipulate” este cea a “celuilalt tărâm”. Prin analogie cu un model neopitagoreic, Pârvan susținea că infernul tracic ar fi fost situat în cer, în zona sublunară. Or, studiile mai noi au pus în vedere că o asemenea escatologie a survenit târziu în istoria religiei grecești, în urma raționalizării astrologiei și a trecerii de la o cosmologie mitică la una geometrică. În concepția arhaică, pământul avea forma unui disc înconjurat de Okeanos,

⁴⁷³ Blaga nu este original în această privință, el nu face decât să reia teza lui Tocilescu, care, analizând comentariile pe marginea celebrului text în care Herodot arată că unii geți cred că Zamolxe este același cu

deasupra căruia se boltește cerul, având în vârf Olimpul, iar dedesubtul căruia, simetric, se întinde Hadesul, având la bază Tartarul. Mai târziu, în epoca clasică, observațiile astronomice și impunerea unui criteriu geometric în gândirea cosmologică au condus la concluzia că pământul este un cilindru sau o sferă suspendată în eter. Aceste noi modele cosmologice, introduse de filosofi precum Anaximandru, Pitagora sau Philolaus⁴⁷⁴, au ruinat geografia mitică etajată, astfel încât Hadesul nu mai putea fi plasat sub pământ. Încă și mai târziu, în preajma erei creștine, neopitagoericii și neoplatonicienii au elaborat o nouă escatologie, în care Hadesul era plasat în spațiul astral, de obicei în sfera lunii⁴⁷⁵. Dar revoluția aceasta nu a avut audiență decât în mediile culte, viziunea populară curentă rămânând legată de ideea unui infern subteran. Or, observă pe bună dreptate Lucian Blaga în *Getica*, “Pârvan s-a încumetat să atribuie unui popor arian ca geții, în faza mitologică, concepții care implică oricum o seamă de etape de gândire filosofică foarte susținută”.

Simptomatic însă pentru demersul lui Blaga este faptul că greutatea argumentației nu cade totuși pe paralelismul topografic cu celelalte popoare indoeuropene. Autorul *Revoltei fondului nostru nelatin* pleacă de la o altă axiomă, și anume aceea că mitologia tracilor este continuată în mod direct de viziunea folclorică românească. Cum în escatologia noastră populară “celălalt tărâm” este situat într-adevăr sub pământ, Blaga induce același lucru și pentru escatologia tracă. “Din parte-ne locul unde se duc morții după credințele strămoșilor geți ni-l închipuim mai curând ca un «celălalt tărâm», așa cum acest motiv înflorește în unele basme ale noastre. Încă o dată: «celălalt tărâm» este atestat la celți ca o altă regiune pe pământ (*Orbis alius*). La geți intrarea în «celălalt tărâm» va fi fost imaginată ca o intrare «în munte»,

Gebeleizis, considera că Zamolxe și Gebeleizis sunt două fețe ale aceluiași zeu, una nocturnă și cealaltă solară. Vezi *Dacia înainte de romani*, p. 683-684.

⁴⁷⁴ Vezi Abel Rey, *La science dans l'antiquité*, vol. II, *La jeunesse de la science grecque*, Paris, 1933, p. 188 sqq.; Charles Mugler, *Deux thèmes de la cosmologie grecque: Devenir cyclique et pluralité des mondes*, Paris, 1933, p. 20 sqq.

⁴⁷⁵ Vezi Felix Buffière, *Miturile lui Homer și gândirea greacă*, Traducere și prefață de Gh. Ceaușescu, București, Editura Univers, 1987, p. 394-397.

prin peșteri sau prin guri de plaiuri”. În stadiul actual al cercetărilor, ipoteza că infernul trac era situat sub pământ este cea mai plauzibilă. Argumentul adus de Blaga, cel al continuității traco-române, nu este însă infailibil, escatologia românească putând fi, ipotetic, derivată și din alte viziuni, cum sunt cea neolitică, celtică, romană, sau creștină. Dar Blaga uită aceste alte posibile origini ale lui *alius orbi*, fiind obligat de fondul inconștient să folosească mitologia tracă drept ecran pentru viziunea folclorică românească.

Refăcând escatologia geto-dacilor, el recuperează, cu o savoare necamuflată, mitologia copilăriei sale, obsedată de basme precum *Tinerețe fără bătrânețe*, ce sugerau regresia la starea de increat. “Celălalt tărâm”, scrie Blaga într-un registru intens participativ, ”este țara fericirii, patria unei vieți potențate, trăită în veșnică tinerețe. Acolo timpul are alt ritm, mult mai încet. O clipă din celălalt tărâm poate să însemne un veac pe pământul nostru”. După cum se vede, discursul din *Getica* poate fi la fel de bine pus în gura micului Lucian care, la moartea prietenului înecat în bulboana morii, avea, în stare de transă, revelația lumii de apoi. Vibrația afectivă a unor asemenea descrieri, ce emerg în mijlocul unui studiu riguros științific, sugerează condiția lor de supraviețuiri inconștiente. Ele sunt niște mărturii indirecte asupra unor experiențe intime, de catabasis la condiția surorii moarte.

În același sens poate fi deconstruită argumentația lui Blaga referitoare la credința tracilor în nemurire. Pârvan susținea că, după religia geto-dacilor, “sufletul e nemuritor. Trupul e o împiedicare pentru suflet de a se bucura de nemurire: de aceea el nu are nici un preț, poftele lui nu trebuie ascultate; la război el trebuie jertfit fără părere de rău. Omul nu poate ajunge la nemurire decât curățindu-se de orice fel de patimă; carnea, vinul, femeile, sunt o murdărie a sufletului”⁴⁷⁶. În 1921, în *Zamolxe*, Blaga subscrie parțial la această viziune platonizantă, dar, treizeci de ani mai târziu, în *Getica*, de pe poziții teoretice superioare, el procedează la o psihanaliză a interpretării lui Pârvan, considerând-o tributară temperamentului și viziunii

personale a istoricului: “În aceste caracterizări răbufnește iarăși mai curând spiritualismul cu aleanuri stoice și ascetismul lui Pârvan, decât credința strămoșilor geți”. Sau: ”Vasile Pârvan a fost o personalitate dominată de un spiritualism stoic cu unele vagi nuanțe creștine. Cert lucru, păreriile lui Pârvan despre religia geților se resimt de orientarea sa spirituală și de toată concepția sa despre viață. Religia geților echivalează în interpretarea propusă de Pârvan cu un fel de proiecțiune subiectivă a unui suflet preocupat de cele mai sublime probleme”⁴⁷⁷.

Or, *mutatis mutandis*, interpretarea alternativă propusă de Blaga este și ea tot o “proiecțiune subiectivă”, deși contraargumentul de istorie comparată a religiilor nu i-ar fi lipsit nici de astă dată. În acest sens, “indiferența” războinicilor traci în fața morții putea fi pusă în corelație cu un cult eroic indoeuropean, care se regăsește în epopeile homerice și în miturile germanice. După cum demonstau Jules Girard și Erwin Rohde, în mitologia homerică ideea de imortalitate nu se asociază cu cea de supraviețuire a sufletului în Hades, ci cu cea de supraviețuire în propriul trup, printr-o “răpire miraculoasă”. Umbrele ajunse în Hades își pierd conștiința și duc o existență larvară; singura posibilitate de a scăpa acestei sorți și a dobândi imortalitatea în sensul unei supraviețuiri conștiente întrupate este apoteoza eroică. Doar vitejia și dreptatea demonstrată pe pământ și încununată de o moarte grandioasă asigură eroului un loc la banchetul zeilor, în Olimp sau Walhala⁴⁷⁸. Lumea de aici nu este prin urmare devalorizată în favoarea lumii de apoi, ci este mai degrabă văzută ca loc de împlinire a destinului eroic, chiar dacă eroismul presupune disprețul față de viață.

Ideea de imortalitate fericită a sufletului în absența sau chiar *împotriva* trupului este

⁴⁷⁶ Vasile Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*, București, Cultura Națională, 1926, p. 151.

⁴⁷⁷ Viziunea lui Pârvan nu are de altfel doar rațiuni subiective, cum susține Blaga, ci se încadrează într-un anumit mod de interpretare a religiei grecești, deschis de J.-J. Bachofen, care, în lucrările sale despre matriarhat (*Das Mutterrecht*) și despre simbolismul funerar (*Die Grabessymbolik*), atribuia grecilor din toate timpurile poziția religioasă a platonismului târziu.

⁴⁷⁸ Pentru tema gloriei eroice în contrast cu condiția umbrelor, vezi Jules Girard, *op. cit.*, Cap. “Condition des héros homériques” și “Ce qu’était la vie future dans Homère”. Pentru “răpirea miraculoasă” a eroilor, vezi Erwin Rohde, *op. cit.*, Cap. “Strămutări. Insulele fericirilor”. O discuție asupra imortalității eroice la traci, la Jean Coman, “L’immortalité chez les Thraco-Géto-Daces”, în *Actes du IIe Congrès International de Thracologie*, vol.

mult mai târzie. Ea a fost dezvoltată de către mistică orfică, în cadrul unei răsturnări radicale a accentului ontologic. Orficii și sistemele afine, cum sunt cele pitagoreice și platoniciene, considerau că lumea de apoi este lumea esențelor, unde sufletele duc o existență asemenea zeilor, în timp ce lumea terestră este o cavernă, unde sufletul este ținut prizonier în închisoarea trupului. Diversele purificări, inițieri și tehnici ascetice urmăresc tocmai eliberarea sufletului divin din materia titanică. Blaga are prin urmare dreptate atunci când îl denunță pe Pârvan că atribuie tracilor o viziune platonizantă. Dar el nu o face pe baza unor considerații de sincronism istoric, ci invocând un argument de o cu totul altă natură, susținut mai degrabă de propriile sale reprezentări subconștiente decât de mărturiile antice. Astfel, el simte nevoia să lege ideea tracă de nemurire nu de cultul eroic, ci de practicile magice: “Nemurirea îl preocupă [pe get] nu atât ca un lucru de la sine înțeles, ci mai curând ca un ce dobândit pe o cale oarecare, unde întotdeauna magia intervine într-un fel. [...] Dacă nemurirea ar fi un atribut al «spiritului», o însușire, firească, genuină a acestuia, n-ar mai fi nevoie de nici o magie farmacologică. Se pare de altfel că preoții geți, ca și druizii la celți, erau impresionanți meșteri ai magiei. Lumea getă urmează să o reconstruim ținând seama de puternicul ei fundal magic”. Iată că, în analiza unui complex etajat de factori culturali, Blaga preferă din nou substratul – stratului. Așa cum, în anii douăzeci, cercetând structura românității, el făcea elogiul fondului geto-dac în fața culturii latine, în anii patruzeci, investigând mitologia tracă, el privilegiază factorul de substrat (șamanismul neolitic sau asiatic) în dauna factorului de strat (cultul eroic indoeuropean). Prin aceasta, el dă de fapt expresie a percepției personale că, pentru a dobândi o condiție superioară, sufletul trebuie infuzat cu o *putere* sacră, dobândită prin mijloace magice.

Demonstrații asemănătoare, insuficient motivate la nivelul argumentației științifice (având din cauza aceasta un aer apodictic), dar supramotivate la nivel subconștient, sunt și

cele referitoare la sinuciderea conducătorilor daci la Sarmisegetusa (“De ce n-am vedea și în sinuciderea lui Decebal o jertfă magică adusă de el pentru a domoli supărarea zeilor și a salva poporul dac?”) sau la steagul de luptă al dacilor – «bălaurul» cu cap de lup și coadă de șarpe. Pentru Pârvan, balaurul era simbolul zeului unic al tracilor, în timp ce Blaga vede în el simbolul unui demon chtonian. “O intuiție aproape elementară”, se arată în *Getica*, ”ne spune că la arieni bălaurul nu poate fi decât demon. Atragem luarea aminte că bălaurul e ființă demonică bunăoară la irani, iar în mitologia getă găsim neîndoios, indicii, cari îndrumă și spre unele afinități irane”. Dincolo de argumentele de topografie stilistică, se înfruntă aici din nou cele două “proiecțiuni subiective” ale autorilor, monoteismul ascetic uranian al lui Pârvan și politeismul de coloratură magică al lui Blaga.

De astă dată, însă, “intuiția elementară” îl aduce în eroare pe Blaga. Deși, în 1925, în *Istoria românilor*, A. D. Xenopol avansase ipoteza unui dualism getic de sorginte iraniana⁴⁷⁹, teoria înrudirii dintre religia zoroastriană (bazată pe opoziția Ormuzd-Ahriman) și mitologia tracă (bazată pe ipotetica opoziție Zamolxe-Marte) nu a fost confirmată. Dacă Blaga o acceptă aproape necondiționat, aceasta se datorează faptului că intuițiile sale interferează din nou cu raționamentele morfologice. Presupusul dualism trac, ca de altfel și sistemul gnostic (bogomilic) dezvoltat ulterior de autorul *Meșterului Manole*, este construit pe modelul opoziției Apolo–Dionysos. Utilizând această scară “personală”, Blaga nu poate distribui balaurul dac decât lui Dionysos chtonian, zeu peste Hades. În realitate, emblema lykomorfă a luptătorilor daci nu reprezintă nici un zeu uranian și nici un demon teluric, ci, după cum va demonstra Mircea Eliade, utilizând hermeneutica unui istoric al religiilor, ce îi lipsea lui

⁴⁷⁹ A. D. Xenopol, în *Istoria românilor*, Ediția a IV-a, vol. I, Text stabilit, note, comentarii, postfață și indice de V. Mihăilescu-Bârliba, Prefață și studiu introductiv de Al. Zub, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1985 (1925 pentru ediția originală), p. 83, emisese teoria unui dualism getic de tip iranian, unde Zamolxe reprezintă principiul binelui, iar Ares principiul răului. Nesprijinită de documente, teoria a fost abandonată, singur Blaga găsiind-o plauzibilă, din motive de afinitate personală.

Blaga, un animal totemic al unei caste războinice⁴⁸⁰.

Pe ansamblu, se poate spune așadar că Blaga reconstituie mitologia geto-dacilor prin masive infuzii și aluviuni provenind din fondul folcloric al copilăriei sale. Geții sunt văzuți ca niște români transportați într-o altă vârstă istorică. Categoria morfologică a “comuniunii cu natura”, esențială în configurarea matricei etnice a românilor, este atribuită necondiționat de către Blaga și matricei stilistice a civilizației trace: “Getul ca om de pădure avea desigur și zeități ale pădurii. Pădurea era pentru el o divinitate palpabilă, magic-ocrotitoare. Getul, când intra în pădure, se simțea intrând în divinitate. Celtul avea *mume*, ființe protectoare ale casei, ale gospodăriei. Noi românii mai cunoaștem și astăzi o «mumă a pădurii», cel puțin în povești. Chiar dacă această mumă a pădurii n-ar fi o rămășiță arhaică, și nu vedem de ce n-ar fi, e îngăduit totuși să bănuim în dosul unor atari figuri palpitând un străfund de mitologie și de magie a pădurii, un străfund geto-dac”. În lipsa unor documente istorice mai bogate, este dificil de infirmat sau de confirmat versiunea blagiană a mitologiei trace, ea trebuind fi luată drept ceea ce este: o reconstrucție empatetică.

Cu studiul *Getica*, Blaga ajunge la stadiul maxim de elaborare a viziunii trace, nu însă și la corespondența biunivocă ideală între fondul său aperceptiv și un *Weltanschauung* mitologic. Așa se explică transferurile uneori nejustificate de folclor românesc asupra religiei geto-dacilor. O acomodare mai fină, implicând și o regăsire mai pronunțată de sine, va obține scriitorul pe măsură ce va înainta spre un fundal și o figurație imaginară “românească”, mai întâi prin investigarea orizontului creștin ortodox, apoi a bogomilismului medieval și, în sfârșit, prin definirea matricei stilistice a satului mioritic.

Zamolxe dionysiac

⁴⁸⁰ Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-han*, Cap. “Dacii și lupii”.

Înlocuirea decorului imaginar grecesc cu cel trac este simultană cu o modificare a atitudinii auctoriale față de creație. Dorințele de afirmare socială redeșteptate în Blaga la sfârșitul războiului provoacă o reactivare a principiului realității și a structurilor eului. Această revenire a *cogito*-ului, manifestată prin eclipsarea parțială a lui Dionysos în figura lui Pan, determină obiectivarea și impersonalizarea fantasmelor poetice, pe care scriitorul refuză să le mai privească dintr-un punct submers în inconștient. Evitând de-acum “exhibiționismul sentimental”, “freneziile de-o clipă” și “violentele sfâșieri lăuntrice”, Blaga își propune: “Să evaderez într-un gen mai obiectiv! Într-o zi am închipuit mitul lui Zamolxe. Subiectul era susceptibil de o realizare în forma unui poem dramatic”.

Tânărul Lucian descoperise puterea de expresie a genului dramatic pe cont propriu, pe vremea când era școlar la Brașov. Constatând că repetatele sale cereri de a primi un costum nou nu reușesc să-i înduplece pe cei de acasă, strâmtorați de sărăcie, școlarul imaginează o scenetă în care întreaga familie este pusă să dezbată problema hainelor. Într-o scrisoare dramatizată, el distribuie vocile pro și contra (Mama, Nelu, Lulu, Letiția, Ionel, Dorin, Lelia, un poștaș) într-un joc de roluri prin care *imago*-urile membrilor familiei sunt obiectivate⁴⁸¹. Dramatizarea vocilor interioare are nu numai un efect cathartic asupra tânărului Lucian, ci și unul persuasiv asupra familiei, asupra Anei Blaga în primul rând, aducându-i băiatului costumul dorit. Blaga experimentează în fapt puterea de vrajă exercitată asupra celorlalți de către oglinda teatrului, în care persoanele reale, devenite personaje, nu mai ascultă de logica frustrantă a realității, ci de logica fantasmatică a autorului.

Atunci când începe să scrie drama *Zamolxe*, punct de inflexiune al creației sale, Blaga redescoperă mecanismul proiecției tendințelor sufletești divergente în personaje antagonice. Inaugurând genul dramatic, scriitorul poate să multiplice numărul actorilor mitici care joacă

pe ecranul interior. În evoluția sa literară, momentul este la fel de important pe cât a fost, în evoluția tragediei grecești, introducerea de către Eschil a unui deuteragonist, opus protagonistului. Încetând să se mai identifice câte unui singur complex imaginar (Dionysos sau Pan), Blaga își propune să dispună aceste măști lirice într-o “situație” mentală, într-o *dramă*. Eului liric, personificat de Dionysos sau Pan, îi este opus un eu rațional, personificat de marele zeu uranian trac, cele două dispoziții creatoare fiind pentru prima oară reunite în cadrul aceluiași spațiu imaginar.

După cum observă George Gană, Blaga descoperă în mod natural drama ca loc de desfășurare a “sufletului dual”, “conflictele pieselor sale fiind, în ultimă analiză, reductibile la confruntări în care sunt angajate elemente proprii sufletului poetului”⁴⁸². Dispunerea conflictuală a celor două euri va configura în mare întreaga creație teatrală blagiană. Conștientizînd funcția personajelor de corelativi teatrali ai unor personalități autonome, scriitorul și comentatorii săi vor numi piesele “teatru de idei” (Octav Șuluțiu), “drame ideologice” (P. Constantinescu), “conflicte de idei” (G. Călinescu), “drame de cunoaștere” (Dan C. Mihăilescu).

De asemenea, “măștile” vor fi numite personaje-idei, idei încarnate, idei individualizate, idei-forță, idei în acțiune, personaje stilizate. Dan C. Mihăilescu, care a analizat tot acest inventar de termeni mai mult sau mai puțin peiorativi, ce pretind să explice deficitul de reprezentativitate scenică prin infuzia de filosofie sau de poezie, a demonstrat convingător autonomia și consistența genului teatral în opera lui Blaga, reconstituindu-i sistemul dramatic și dominantele conflictuale⁴⁸³. În fond, față de teatrul de factură realist-comportamentistă din epocă, teatrul lui Blaga ridică problema unei alte paradigme. Dificultatea de punere în scenă vine din faptul că personajele sale nu sunt construite ca niște persoane, ci, în termeni lui Jung,

⁴⁸¹ Textul scrisorii cuprinzând mica scenetă este publicat de Lelia Rugescu, în *Cu Lucian Blaga*, p. 26-28.

⁴⁸² George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, p. 313.

ca niște complexe autonome. Octav Șuluțiu a remarcat corect că personajele blagiene “au un minimum de psihologie, adică au atât cât le este necesar să vieze. N-au însă complexitate psihologică, n-au nuanțe, n-au tot ce formează mecanismul complicat al individualității”⁴⁸⁴. Însă Blaga nici nu urmărea formula unui teatru realist, care să imite viața cotidiană, ci a unui teatru al interiorității, pe a cărui scenă sunt ipostaziate componentele psihice ale autorului. Într-o astfel de poetică, folosită spre exemplu de Goethe în *Faust*, psihologia nu trebuie căutată la nivelul indivizilor, ci la nivelul întregului, ca și cum scena de teatru ar fi spațiul mental al scriitorului.

Zamolxe este singura dintre dramele lui Blaga unde “ideile” antagonice nu se află în scenă dinainte de ridicarea cortinei, ci se constituie din mers. Dacă în celelalte piese acțiunea se va desfășura pe fondul unui conflict între “puteri” preexistente, aici poate fi urmărită geneza și sedimentarea acestora. Cele două puteri în conflict sînt divinitatea chtoniană immanentă propovăduită de Zamolxe și panteonul uranian al Magului-preot. Zamolxe este profetul unui cult panteist, opus divinităților din religia politeistă a tracilor. Învățătura sa cere alungarea tuturor zeilor din credințele dacilor și de aceea Magul-preot îi ațîță pe oameni să-l lapideze. Alungat din comunitate, Zamolxe se retrage pentru șapte ani într-o peșteră, unde, din profet orgiastic, devine profet extatic. Întors în comunitate, descoperă că dacii îl zeificaseră. Mânios, își sparge statuia și este ucis de către oameni.

Drama este o variațiune pe o temă venerabilă – persecuția profetului unei noi religii –, ce fusese deja pusă în scenă, printre alții, de Euripide, Hölderlin și Nietzsche. În *Bacantele*, Euripide reprezenta înfruntarea dintre religia politeistă clasică, al cărei rege-preot este Penteu, și religia orgiastică adusă de Dionysos, deghizat în propriul său profet. Hölderlin și Nietzsche reiau situația din două unghiuri simetric opuse, ce reflectă clasicismul extatic al primului și

⁴⁸³ Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984, p. 71 și passim.

⁴⁸⁴ Octav Șuluțiu, *Schiță de studiu asupra lui Lucian Blaga*, Revista Fundațiilor Regale, an IX, nr. 11, 1942, p.

iraționalismul iconoclast al celui de-al doilea. În *Moartea lui Empedocle*, protagonistul este un profet filosof care aduce sicilienilor revelația unui entuziasm cosmic, panteist, opus religiei “mic burgheze” a preotului Hermocrate. Empedocle propovăduiește “prea sfântul spirit al vieții” și, atunci când este alungat din cetate, se decide să bea din “paharul” Naturii “entuziasmul cel din urmă”, să se arunce în vulcan, în focul daimonic al elementelor⁴⁸⁵. În *Așa grăit-a Zarathustra*, Nietzsche face și el din Zarathustra, la revenirea după o perioadă de izolare în natură, profetul unui mesaj dionysiac barbar și vital (“monstrul dionisic Zarathustra” îl numește Blaga⁴⁸⁶), opus atitudinii apolinice mortificatoare a civilizației pozitivistice contemporane⁴⁸⁷.

Blaga se regăsește în toți acești profeți neînțeleși de comunitate, care se retrag în spațiul sălbatic al muntelui pentru a aprinde, în izolarea aproape mistică, scânteia demonică a creației. În *Zamolxe*, el reconfigurează în beneficiu propriu întreg conflictul, folosind personajul drept o mască dramatică prin care își obiectivează trăirile. Mai exact, în protagonist sunt suprapuse, în palimpsest, cele două atitudini creatoare încercate de Blaga până la acea dată, cea dionysiacă și cea panică. Primul Zamolxe, profetul de dinainte de alungarea din cetate, este un *bacchos*, un entuziast dionysiac. Cel de-al doilea, care a petrecut șapte ani de izolare în peșteră, este un extatic contemplativ. În divinitatea propovăduită de Zamolxe, Marele Orb, se suprapun, ca într-un palimpsest, figurile simbolice ale lui Dionysos și Pan.

Privindu-și retrospectiv trecutul, personajul dă glas de fapt părerii pe care autorul o are despre propria sa evoluție creatoare, de la elanul sub impulsul căruia începuse să scrie poezie, până la ataraxia care îl stăpânea în anii de după război. Prin Zamolxe orgiastic, Blaga își evocă

429.

⁴⁸⁵ Johann Christian Friedrich Hölderlin, *Hyperion*, Traducere de Ștefan Aug. Doinaș; *Moartea lui Empedocle*, Traducere de Ștefan Aug. Doinaș și Virgil Nemoianu, Prefață de Wolf Aichelburg, Tabel cronologic și indice de Ștefan Aug. Doinaș, București, Editura Minerva, 1977, p. 270, 272.

⁴⁸⁶ *Daimonion*, p. 249.

⁴⁸⁷ Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra. O carte pentru toți și nici unul*, Introducere, cronologie și

frenezia nestăvilită, capabilă a mișca munții din loc, provocată de emergența din inconștient a puterii, din anii *Poemelor luminii*: “A fost o vreme când urlam. Voiam să răzvrătesc și munții împotriva ta și le strigam: rostogoliți-vă cerurile, nebunia și apele / peste mândria neamului meu trac,— / ci azi veninul mi s-a potolit, / și-n zilele-mi făr’de sfârșit s-a așezat / un prund de-nțelepciune”. Trăită spontan, frenezia dionysiacă fusese resimțită, atunci, sub aspectul de expansiune nelimitată a energiilor vitale. Privită cu detașare, acum, ea își dezvăluie și cealaltă față, de nebunie și dezechilibru, de adversitate și răzvrătire.

Sub zodia înțelepciunii panice, Blaga conștientizează ambiguitatea conceptului nietzschean al dionysiacului, în care dorința de construcție e malign contopită cu pulsivitatea de distrugere⁴⁸⁸. El intuiește că entuziasmul “profeților” moderni nu este la fel de nemijlocit precum cel antic⁴⁸⁹. Ritul grec avea o funcție pozitivă, aceea a trezirii lui Dionysos în om. Ritul modern oficiat de Nietzsche are întâi de toate o componentă negativă. El se definește prin opoziția față de un complex cultural dominant, sentimentul adversității jucând rolul unui reactiv în afirmarea propriei individualități. La o asemenea configurație psihologică se gândește Blaga atunci când imaginează tipologia acelor “oameni [...] astfel alcătuiți, încât puterile lor cer un adversar, cum plămâni cer aer”⁴⁹⁰. Zamolxe dionysiacul este, la fel cu Zarathustra pentru Nietzsche, figura prin care Blaga își conștientizează revolta din anii 1917-1918 față de sistemul de convenții sociale și idealuri burgheze.

Situația personală reflectată de piesa lui Blaga este simptomatică și pentru mentalitatea

traducere de Ștefan Aug. Doinaș, Ediția a doua, București, Editura Humanitas, 1996.

⁴⁸⁸ Dan C. Mihăilescu analizează daimonia blagiană ca energie ambivalentă (în același sens în care Jung definește Libidoul), ca “avânt creator” și “patos distructiv” totodată, cu mențiunea că “Negativul nu numai că nu distruge, la Blaga, energiile Pozitivului, dar le favorizează izbucnirile și, mai ales, împlinirea”. *Op. cit.*, p. 78.

⁴⁸⁹ “Veacul nostru, susține Blaga, are profeți cari vorbesc despre viață cu entuziasmul unor bolnavi. Puterea, ce pulsează în opera lor, nu seamănă cu vigoarea omului sănătos, ci cu forța nebunului delirant” (*Pietre pentru templul meu*, p. 14). E evidentă distanța pe care scriitorul român o ia față de Nietzsche, aforismul citat fiind parcă o replică la pasaje din *Nașterea tragediei* precum: “Există oameni care, din lipsă de experiență sau din stupiditate, disprețuiesc asemenea fenomene, considerându-le «boli ale popoarelor»; ei își bat joc de ele sau le deplâng, mândri de propria lor sănătate: sărmanii! Ei nu bănuiesc cât de lividă și de spectrală apare această «sănătate» a lor, atunci când trece urlând pe lângă ei viața înfocată a exaltaților dionysiaci” (p. 183).

românească și europeană din perioada interbelică, componenta psihanalitică a dionysiacului nietzschean fiind ușor de regăsit și în inconștientul colectiv. În anii '30, Walter Otto a provocat o răsturnare radicală a concepțiilor privind cultul dionysiac, demonstrând că Dionysos este un zeu aparținând substratului prehelenic, care, după o perioadă de marginalizare de către cultura aristocrației militare ahee descrise de Homer, a reapărut adaptându-se la formele noii teologii poliadice⁴⁹¹. Înfruntarea dintre Penteu, ca preot al religiei olimpiene, și Dionysos, ca profet al religiei aborigene ce se “întorcea” în Theba, poate fi văzută ca lupta dintre o cenzură și un conținut refulat. Ceea ce înseamnă că atât Nietzsche, cât și Blaga, avuseseră o bună intuiție culturală atunci când făcuseră din dionysiac simbolul reemergenței unui fond ancestral, pregrec sau nelatin.

În cadrul aceluiași *Zeitgeist*, E. R. Dodds avea să atribuie orgiilor antice funcția preventivă și curativă de a prelua tensiunile colective și a le descărca printr-un ritual controlat⁴⁹². Privit din această perspectivă, sistemul lui Nietzsche (la fel cu tracismul lui Blaga) pare să fi fost o tentativă nereușită de a întemeia o nouă “religie”, care să catalizeze tensiunile tot mai accentuate din cultura europeană, înainte ca acestea să explodeze în mișcări fasciste. Conștientizând faptul că latura distructivă începuse să prevaleze asupra celei cathartice, Blaga s-a detașat rapid de tendința “nietzscheană” și de cursul pe care îl luase

⁴⁹⁰ *Pietre pentru templul meu*, p. 10.

⁴⁹¹ Demonstrația lui Walter Otto se bazează pe descoperirea numelui lui Dionysos în tăblițele scrise în linii B aparținând culturii miceniene din secolele XV-XII î.e.n. Din această perspectivă, Dionysos este un zeu al fertilității auxiliar Marii Zeițe din religiile mediteraniene preheleneice. Cultele similare (Attis în Asia Mică, Sabazios în Tracia, Zagreus în Creta) sunt și ele supraviețuiri ale religiei orgiastice de substrat; ele au fost mai degrabă catalizatoare ale reemergenței cultului dionysiac în Grecia, și nu surse de import al acestuia. Vezi Walter F. Otto, *Dionysos. Le mythe et le culte*, Traduit par Patrick Levy, Paris, 1969 (1933 pentru ediția originală). Pentru o panoramă a evoluției interpretărilor asupra lui Dionysos, H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bachhus*, p. 167 sqq.

⁴⁹² “Dacă înțeleg bine ritualul dionysiac, funcția lui socială era esențialmente catartică, în sensul psihologic; el îl elibera pe individ de acele impulsuri iraționale contagioase care, atunci când erau îngrădite, dădeau naștere, așa cum s-a întâmplat și în alte culturi, la izbucniri de dans maniacal și la manifestări similare de isterie colectivă; îl elibera pe om oferindu-i o supapă rituală”. E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, p. 97.

Gândirea în anii '30⁴⁹³. Dacă la nivel social isteria “dionysiacă” avea să se manifeste ca o decompensare colectivă catastrofală tocmai din cauza absenței unei instituții liturgice care să o modereze, la nivelul individului creator ea fusese ritualizată de Blaga prin însuși faptul de a fi trăită ca experiență de creație, sublimată din fenomen psihologic în fenomen spiritual.

Religia primului Zamolxe este “răzvrătită” pentru că ea împărtășește condiția unui refulat care trebuie să zdrobească cenzura conștiinței. Eul dionysiac simbolizat de Zamolxe orgiastic se alimentează dintr-un inconștient atavic, colorat magic, venind dintr-o poziție excentrică, de dedesubt. Religia propovăduită de primul Zamolxe este, la fel cu religia lui Dionysos, religia *celuilalt*, a străinului, a “dușmanului”⁴⁹⁴. În locul divinităților apolinice ale Magului-preot, Zamolxe elogiază o divinitate subterană și frenetică. Dorința profetului de a impune o nouă religie corespunde entuziasmului creator prin care, în anii 1917-1918, Blaga se afirmă pe sine în fața lumii, ca “poet blestemat”, în răspăr cu mentalitatea burgheză. Totodată, prin eșecul profetului, Blaga recunoaște latura demonică a atitudinii sale și necesitatea de a găsi o altă poziție de echilibru între eul dionysiac mistic și eul rațional socratic. Aceasta este metamorfoza pe care o va trăi Zamolxe în cei șapte ani de izolare în peșteră.

Deși primul Zamolxe, corespunzând primei perioade de creație a lui Blaga, stă sub semnul lui Dionysos, în dramă poetul nu mai folosește drept fundal imaginea unei Grecii abstracte, ci pe aceea a Traciei mitice. Demersul autohtonizant al lui Blaga era coerent cu opinia lui Erwin Rohde, care considera că religia bacchică este de sorginte tracă. Ipoteza originii alogene a zeului exprima senzația de “barbarie” pe care cultul dionysiac o provoca grecilor din perioada clasică. Resimțit drept *celălalt*, Dionysos era atribuit geografic unor alte

⁴⁹³ Pentru atmosfera spirituală a deceniului al treilea și programele iraționaliste de la *Gândirea*, *Cuvântul* și *Curentul*, vezi Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, p. 268-300.

⁴⁹⁴ Pentru percepția lui Dionysos “xenos” drept *celălalt*, *străinul din interior*, dublul inconștient, vezi Marcel Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette, 1986, p. 19-33.

populații, *celorlalți*, străinilor⁴⁹⁵. Aflat în căutarea dublului inconștient din sine însuși, personificat în Dionysos, Blaga aderă în mod neproblematic la teoria originii trace a zeului, substratul nelatin fiind în cazul său un simbol pentru fondul magic⁴⁹⁶.

În Tracia și Frigia antică funcționa într-adevăr un cult orgiastic stând sub semnul zeului Sabos sau Sabazios, în care Rohde vede sursa lui Dionysos. Herodot afirmă că tracii îi adorau pe Ares, Dionysos și Artemis. E posibil să fie vorba doar de o *interpretatio graeca*, prin care unor zei străini li se dă numele zeilor omologi din panteonul grec. Indiferent însă dacă Sabazios și Dionysos sunt sau nu înrudiți genetic, rămâne faptul că tracii practicau hieromania, în ritualuri asemănătoare cu sărbătorile trieteride ale lui Bacchus de pe muntele Citherion. “Mai ales femeile erau acelea care se dedau acestor dansuri dezordonate și epuizante; costumul lor era straniu; ele purtau «bessaros», lungi veșminte fluturânde, făcute, pare-se, din piei de vulpe; deasupra acestora piei de căprioare și, probabil, pe cap, coarne”⁴⁹⁷. În mâini țineau șerpi consacrați lui Sabazios sau thyrsuri; prin sfâșierea și omofagia rituală a taurului sacrificial, epifanie a lui Dionysos, ele intrau în comuniune cu zeul, devenind *saboi*⁴⁹⁸.

⁴⁹⁵ Dependenți încă de viziunea clasicistă, cercetătorii din care se putea inspira Blaga, Lobeck în *Aglaophamus* (1829), A. Rap în *Die Mänaden im griechisch Cultus* (1872), E. Rohde în *Psyché* (1893), P. Perdrizet în *Cultes et mythes du Pangée* (1910), simțeau nevoia să atribuie stihialul cult dionysiac unor surse exterioare culturii grecești, pe care zeul o invadează și o subminează. Aceasta este cauza pentru care istoria religiilor a căutat multă vreme originea lui Dionysos în Tracia, Frigia, Asia mică etc.

⁴⁹⁶ Despre resorturile subliminare ale interesului lui Blaga pentru daci (“ideea necesității pătrunderii în «tăinuțele instincte ale neamului», a cristalizării și afirmării «propriului spirit etnic-cultural»), precum și despre grila culturală de recepție a mitologiei trace, în special relația cu viziunea lui Erwin Rohde, vezi George Gană, *Note, variante, comentarii*, la Lucian Blaga, *Opere*, vol. 3, *Teatru*, p. 329 sqq.

⁴⁹⁷ Erwin Rohde, *Psyché*, p. 274.

⁴⁹⁸ Descrierea riturilor sabazice putuse fi găsită de Blaga în Tocilescu, a cărui *Dacie înainte de romani* apăruse înaintea lucrării lui Rohde: “Thyase sacre, adică un fel de corporațiuni religioase, erau în special dedicate cultului sabazic și celui al lui Cothys în Tracia și aiurea. Adorarea era entuziastică: ascunse de orice ochi bărbătesc, în fundul munților și al văilor, noaptea, la lumina faclelor, femeile și copilele trace numite Mimallones și Clodones, ce îndeplineau în sărbătorile orgiastice rolul Menadelor din Grecia, îmbrăcate într-o rochie lungă orientală numită *bassara* sau *bassaris*, sau în piele de ciută tânără, cu șerpi în mână, pe brațe și pe cap, învârtteau *thyrsurile* (toiegele) ca pe niște lănci și, în sunetul cimbelelor și a tot felul de instrumente, dănțuind și chiuind, fugind în dreapta și-n stânga, ca furiile cuprinse de delir, aduceau ca sacrificiu tot soiul de animale ale pădurii, pui de ciută, de lupi, iezi etc., chiar tauri care îl închipuiau pe Sabazius *tauromorfos*. Ucigând cu securea asemenea animale, le sfâșiau și le mâncau în bucăți crude, ca aluzie la suferințele pe care le va încerca Natura

În drama sa, Lucian Blaga reconstituie ritualul orgiastic grec, transplantând menadele în spațiul trac. Zeii cinstiți de daci, observă “ostașul străin”, au “coarne bourești”, întocmai ca Dionysos, zeul-taur. Deși respinsă la început, religia entuziastă a primului Zamolxe se infiltrează tot mai mult în comportamentul dacilor, transformându-i în bacanți. Unul din ostașii ce păzesc templul are un adevărat acces de *hieromanie* atunci când profanează sanctuarul locuit de “zei / mucegăiți de veșnicie” și se confesează că este unul din cei ce “rămân credincioși / lui Zamolxe”. Zemora, “tânără și sălbatică”, se comportă și ea asemenea bacantei evocate de Homer, alergând singură pe munte, prin pădure, cu ciulini în părul despletit. Ea are frumusețea și spontaneitatea unei nimfe, fiind un avatar al primei tipologii mitologice imaginate de Blaga (satirul și nimfa), în mica schiță de peisaj arcadian din *Pietre pentru templul meu*. La întâia lor întâlnire, Zamolxe îi destăinuie un secret pe care fata trebuie să-l priceapă “nu cu mintea [...], / ci cu frumusețea ta sălbatică”, și anume “că Orbul a creat femeia în aceeași zi / în care a făcut și – luna”. Asemeni tânărului Blaga, Zamolxe intuiește că “izvorul nopții” se află în ochii negri ai femeii (*Izvorul nopții*), iar “vălul ce prefăce în mister / tot largul lumii e urzit / din părul tău” (*Din părul tău*). Prin cuvintele sale, Zamolxe o așază pe Zemora sub semnul lunii, o consacră ca dianatică, fecioară închinată Dianei-Artemis⁴⁹⁹. Anastomoza imaginară a menadismului cu dianatismul se datorează probabil atracției culturale obscure pe care Blaga o resimte față de tripla Hecate (Artemis, Selene, Persefona), zeiță a morților, în a cărei figură nocturnă, ce predispune la posesie, scriitorul român regăsea chipul obsesiv al fetei moarte. Identificat lui Dionysos, soarele negru, poetul se simte împins să activeze și imaginea “surorii” acestuia, Artemis-luna, astru în care feminitatea se conjugă cu moartea.

creatoare torturată de iarnă, la moartea ei până în primăvară” (Am modernizat ortografia fluctuantă în care a fost tipărită cartea.), p. 668-669.

⁴⁹⁹ H. Jeanmaire a pus în evidență înrudirea dintre orgia dionysiacă și mania artemisiacă. În sărbătorile închinat acestei zeițe a vegetației agreste, tinerele fete executau un dans rapid, furtunos, agitat, semănând dansului menadelor, prin care imitau nimfele din cortegiul lui Artemis. Vezi *Dionysos. Histoire du culte de*

Sub semnul malefic al lunii cade și Ciobanul. Acesta fusese unul dintre dacii care, incitați de către preot, îl alungaseră pe Zamolxe din comunitate, lovindu-l cu pietre. În urma lapidării, fanaticul fusese cuprins de o maladie stranie. Când luna, spune el, “mă atinge pe pleoape, cad trăsnit / ca de-o măciucă-n frunte, și mă schimb / în priculici. Oriunde-aș fi, în munți / pe-o muche așteptând, sau fluierând în stână, / cad – și-n chip de fiară neagră-mi sfâșiu oile din turmă”. Transformat în lup, el rătăcește prin pădure până dă peste o picătură din sângele pierdut de Zamolxe. Abia bând din acest sânge el redevine om.

Ciobanul face parte din familia de personaje posedate al căror model este Găman din *Hronic*, țăranul despre care copilul Blaga auzise că se transformă noaptea în priculici și seacă izvoarele. Din decorul superstițios folcloric al copilăriei, cazul de lycantropie este importat în decorul mitologic trac al dramei. Împrumutul nu este însă forțat, Blaga intuind din nou legăturile de adâncime dintre cele două viziuni. Într-adevăr, atât în religia dacilor, cât și în folclorul românesc, lycantropia este o reminiscență a credințelor totemice. Mircea Eliade a relevat faptul că ritualurile războinice ale dacilor, în care luptătorii se asimilează lupilor, presupun credința într-un strămoș mitic lycomorf, însuși numele de *dac* provenind dintr-o rădăcină indoeuropeană legată de lup. Transformările totemice ale șamanilor preistorici, precum și ritualurile de inițiere războinică ale “oamenilor-lupi”, stau la baza credințelor populare în priculici⁵⁰⁰.

Respingându-l pe Zamolxe, Ciobanul cade periodic pradă *lupului* ascuns în el. El este un psihotic, un epileptic, cum îl numește Blaga în primele variante ale piesei. Spre deosebire de șamani sau de războinici, el nu se transformă deliberat, ritualic, în fiară, ci este cuprins spontan de accesele de posesie. Starea sa nu e o comuniune dorită, ci o pedeapsă. În istoria

Bacchus, p. 211-212.

⁵⁰⁰ Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-han*, p. 21-37. Pentru supraviețuirea cultului Dianei în tradițiile populare și în practicile vrăjitoarești, vezi Carlo Ginzburg, *Istorie nocturnă*, p. 98, 108, 219 etc. Pentru cultele religioase, inclusiv al Dianei, din Dacia romană susceptibile a fi regăsite în folclorul popular românesc, vezi Corin Braga, *Religia Daciei la sfârșitul antichității și începutul evului mediu*, în *Echinox*, nr. 4-5-6, 1996, p. 7.

religiei grecești, s-a făcut distincția între bacantele voluntare și menadele fără voie, între *hieromania* ca ritual și nebunia trimisă de Dionysos ca pedeapsă celor ce se împotrivesc cultului său. E. R. Dodds susține, cum s-a văzut, că ritualurile orgiastice au un rol cathartic preventiv, eliberând în mod controlat energiile inconștiente rebele. Refuzul de a deschide această supapă psihică poate provoca psihoze individuale și seisme sociale.

E ceea ce se întâmplă cu Ciobanul. Ascultând îndemnul Magului de a-l alunga pe Zamolxe, el supralicitează poziția apolinică și refulează *puterea* dionysiacă propovăduită de profet. Această inflație a rațiunii în dauna fondului inconștient duce la un dezechilibru mental, conținutul refulat scăpând de sub control. Ciobanul este luat în posesie de “străinul” din el, simțind că “eu sunt – altul”. “Ceea ce fac nu fac eu ci altul”, îl pune Blaga să mărturisească într-o variantă a piesei. La fel cu toți cei care l-au respins pe Dionysos, el este lovit de nebunie și înfăptuiește gesturile caracteristice maniei dionysiace: *sparagmos*, sfărtecarea taurului ritual, aici a oilor, și *omofagia*, devorarea cărnii crude a animalului sacrificat, întrupare a zeului, aici băutul sângelui pierdut de Zamolxe. Înlocuind taurul cu mielul și carnea crudă cu sânge eucharistic (într-o variantă a piesei, Vrajitorul “simbolizează” sângele lui Zamolxe prin vin, pe care i-l dă să-l bea Ciobanului), Blaga orientează deja simbolul dionysiac spre o semnificație creștină.

Vrajitorul îl tratează pe Cioban drept lunatic, iar, într-o variantă, posedatul însuși spune: “Nu sunt decât un om pe care s-a coborât luna. De vreau eu o ating cu degetele. Dar eu văd ca printr-o boabă de strugure prin orice lucru și știu că în dosul lunii e Zamolxe”. Zamolxe dionysiac stinge în mintea Ciobanului lumina diurnă și aprinde strălucirea selenară. Ciobanul îl asimilează pe profet unei divinități nocturne și agreste, soarelui negru, simbol al lui Dionysos, și lunii, simbol al lui Bendis-Artemis-Diana⁵⁰¹. În primele două variante ale

⁵⁰¹ Zeii nocturni pe care Blaga îi sincretizează sub semnul lui Zamolxe sunt numiți în mod direct în prima variantă a piesei. Statuia lui Zamolxe urmează să fie așezată, în templul Magului, lângă lângă statuile altor cinci

piesei, Blaga însuși plănuse să-l identifice pe Zamolxe Orbului, așa cum în piesa lui Euripide Dionysos apărea deghizat în propriul său profet. A fi obsedat de Zamolxe este pentru Cioban totuna cu a fi posedat de Dionysos sau de Diana. Psihoza sa lycantropică este o variantă de menadism sau de dianatism, Ciobanul devenind un dianatic involuntar, un *zănatic*⁵⁰². Magul și vrăjitorul vor reuși să-l vindece ritualizându-i nebunia. Inoculând sugestia că Zamolxe nu ar fi fost om, ci zeu care cere jertfe, ei creează un cult capabil să descarce energia explozivă acumulată în inconștientul colectiv. Ritualul urmărește sublimarea complexului dionysiac, conștientizarea lui, transformarea “orbului” într-un “văzător”. Prin aceasta *puterea* haotică reprezentată de lup se domesticește, Ciobanul devenind unul din “copiii” care îl duc de mână pe Marele Orb. Zeul refulat iese în lumină și urcă în panteonul rațiunii, hieromania făcând loc adorației cultice conștiente.

Prin aceasta Ciobanul devine hierofantul cultului dionysiac propovăduit de primul Zamolxe. El conduce procesiunea de fecioare organizate într-o *thyasă*: “O ceată de bacante vine din stânga, sălbatic jucând în livadă. Fețele verzii. Pletele în vânt. Câteva bacante învârtesc șerpi deasupra capetelor, ca niște bice. Altele suflă în coarne de bouri. Chiote. Joc. [...] Culegători curg din vii”. La fel ca în ritualul theban al lui Dionysos, conjurarea “zeului” Zamolxe este însoțită de gestul zdrobirii strugurilor și al libației cu must: “Ugerii lumii sunt plini, / prindeți-i, stoarceți-i”. După modelul strigătului prin care bacantele îl conjurau pe

zei: primul este un “zeu cu cap de bour”, soț al vâlvelor din minele de aur, în care George Gană vede un zeu al pământului, dar care primește în fapt attribute dionysiace: “puternice taur” și “zeu păduratic” (cf. Dionysos *oreios*); al doilea este zeul timpului (cu trimitere la Chronos-Saturn); al treilea – zeul soarelui (Apolo – fratele mistic al lui Dionysos); a patra este zeița lunii (Selene); iar a cincea, zeița nașterilor (Artemis), ultimele două figuri fiind la rândul lor sincretizate în mitologia clasică greco-latină. După cum observă George Gană (în *Note, variante, comentarii, la Opere*, vol. 3, p. 344), panteonul imaginat de Blaga nu coincide neapărat cu ceea ce a putut fi reconstituit din politeismul dac; el exprimă în schimb constelația de complexe simbolice ce îl obsedau pe Blaga însuși.

⁵⁰² Cuvântul românesc *zănatic* (nebun, rătăcit) provine din cuvântul latin *dianaticus* (stăpânit de Diana). Sub numele roman al Dianei, zeița pădurilor și a vânătoriei, a fecioarelor și a lunii, se pare că se află, în spațiul dac, o zeităte locală de tip Artemis-Bendis. Numele zeiței Diana se regăsește în cuvântul popular *zână*, iar Sancta Diana a devenit Sânziana. Vezi E. Lozovan, *Dacia sacra*, p. 230. În curente mistice, Artemis e asimilată lui Dionysos și lui Apolo, “dianatismul” reprezentând, la fel cu menadismul și coribantismul, o formă de posesie de către divinitățile nocturne. Vezi H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, p. 211-212.

Dionysos (reprodus de Euripide în *Bacantele* și de Aristofan în *Broaștele*), Evoe!, Blaga inventează o onomatopee asemănătoare, punând fecioarele și culegătorii să strige: E-ha! E-ha! Ehove, ehove, ehove! Ca un hierofant, Ciobanul “ține isonul jocului”: “Nouă preotese verzi / sar prin codri și livezi. // Trec răzoarele cu spini, / sânge curge prin ciulini. // Flutură cu șerpi în vânt / peste stele și pământ. // Ele nu cunosc cărări, / ar juca și-n fund de mări. // Ducă-se ca un fior / după dumnezeii lor. // Nebunească-n văi cu chiu / tot ce-i mort și tot ce-i viu”. Într-una din variante, însuși “Ciobanul epileptic joacă ca ieșit din minți în strigăte de: ehove, Zamolxe! – repetate de toți după el”. În sfârșit, la consacrarea statuii lui Zamolxe, Ciobanul este purtătorul obiectului sacru (*hieron*), în timp ce Magul conduce “jocul sacru” al “preoteselor lunii”⁵⁰³.

Zamolxe panic

Substratul mistic al ritualului orgiastic imaginat de Blaga coincide doar parțial cu cel theban. La greci, Dionysos este zeul naturii care moare iarna și, prin extensie, zeul morților, stăpân peste sufletele din Hades. Strigătele bacantelor sunt o invocare magică a naturii adormite, dar și a morților coborâți sub pământ. Într-una din sărbătorile funerare din cadrul Anthesteriilor, *Phitoigia*, se deschideau amforele de vin. Or, aceste amfore, *phitoi*, serveau și drept sicrie în care copiii morți erau înmormântați cu capul în jos, în poziție fetală. Prin sinecdocă, *pithos*-ul desemnează Hadesul însuși. Sărbătoarea vinului este deci o libație

⁵⁰³ Încă o dată se poate observa cum Blaga descrie ritualul trac prin deducție inversă, pornind de la cultura populară românească. În prima variantă a piesei, un culegător îi previne pe copiii care beau must: “Fugiți, copii, și vă ascundeți. Vin preotesele lunii. Copiii nu-i bine să vadă bacante. Ajunge o privire de-a lor și ei nu mai cresc. Rămâneți pitici” (Varianta finală este: “Ascundeți-vă! Repede, copii. Să nu vedeți bacante! / O singură privire de v-atinge, rămâneți pitici”). Blestemul de a nu mai crește amintește de superstiția cucului malefic ce îl speria pe micul Lucian, iar preotesele lunii sunt niște dianatice, trimițând la sânzienele populare, ce îl vrăjesc pe cel ce le vede noaptea dansând în pădure.

funerară și o *nekya*, o invocare a morților⁵⁰⁴.

Ritualul desfășurat de bacantele lui Blaga, în schimb, nu este o simplă conjurare a morților, ci este o invitație la palingeneză: “Din urnă împăștiu / cenușă de morți pe cărări – / vântul s-o piardă spre mări. / Cenușa celor ce nu mai sunt / o presar pe pământ / în calea voastră, / copii, cari încă nu v-ați născut. / Din coarne de zimbri – eha – / vă chemăm, / coborâți-vă toți cei de mâine, / voi prunci, luați-vă soarta de lut! / [...] / Spre azi, nenăscuților, curgeți spre azi! / Miroș de moarte adie din brazii, / lăpteze-vă soarele – / treceți prin somn, / strugurii-s copti, / și pământul întreabă: Sunteți pe drum? / E-ha! E-ho!”. După cum demonstrează săpăturile arheologice, forma cea mai curentă de înmormântare la daci era incinerarea⁵⁰⁵.

Cenușa folosită de bacantele lui Blaga este cenușa cadavrelor arse, care, pe baza legăturii magice pe care *psyché* o păstrează cu resturile sale materiale⁵⁰⁶, atrage sufletele înapoi pe pământ. În absența unui asemenea ritual care să îi oblige pe morți să se reîntrupeze, adesea împotriva voinței lor, lumea ar rămâne pustie. Invocația magică a bacantelor este menită să învingă repulsia celor nenăscuți față de lume și să le provoace metensomatoza. Față de cultul dionysiac grec, cultul sabazic trac imaginat de Blaga prezintă așadar două mari

⁵⁰⁴ “Anthesteriile nu sunt în fond decât o sărbătoare a spiritelor. [...] Se fac sacrificii, dar nu către olimpici, ci lui Hermes Chthonios; nimeni nu gustă din ele, nici măcar preotul. Primele două zile, a burdufurilor și a ulcioarelor, nu sunt mai puțin nefaste decât cea de-a treia. În ziua cupelor (*Choes*) morții urcă și se răspândesc în oraș. [...] Numele *Choes* s-ar putea să fie legat la origini nu atât de închinatul vesel al pocalelor, cât de libațiile funerare. În ziua amforelor (*Phitoigia*) se deschid vasele; dar aceste amfore, sau *phitoi*, au servit drept sicrie, iar cuvântul desemnează uneori, într-o manieră generală, Hadesul. Poate că putem deduce, din numele însuși al Anthesteriilor, sensul lor de sărbători de evocare, ce le apropie de *inferiae* ale latinilor; ceea ce ar confirma, printr-o analogie de vocabular, asemănarea reală dintre Anthesteriile grecești și Feralia romane. Scopul celor două sărbători este același: purificarea celor vii prin mulțumirea morților.” Auguste Diès, *Le cycle mystique. La divinité origine et fin des existences individuelles*, Paris, Felix Alcan, 1909, p. 200 și passim.

⁵⁰⁵ Vezi D. Protase, *Riturile funerare la daci și daco-romani*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971.

⁵⁰⁶ Despre deosebiriile dintre înhumare și incinerare, Jean Coman, *op. cit.*, p. 256-257: “Înhumarea să ateste oare credința în imortalitatea trupului, în timp ce incinerarea să o nege? Lucrurile nu sunt așa de clare. Putem doar releva faptul că, în epoca de bronz, în cadrul ritului de incinerare a cadavrului, în urne și în capacele acestora se practicau niște găuri, un fel de «ferestre ale sufletului», pentru ca sufletele sau «umbrele» să poată reveni din când în când să-și revadă cenușa. Sufletul vrea deci să păstreze legătura și unitatea cu trupul chiar și sub formă de cenușă, probabil deoarece sufletul nu poate reprezenta singur ființa completă a omului”.

diferențe, anticosmismul și metempsihoza.

Pentru a delimita dimensiunile anticosmismului atribuit de Blaga dacilor, trebuie făcută distincția între indiferența față de viață, specifică moralei eroice, și repulsia față de viață, caracteristică misticii orfice. Fiecare implică o altă concepție escatologică. Comportamentul religios al geto-dacilor, atât cât a putut fi el reconstituit, se subsumează primei atitudini. Disprețul față de viață este una din trăsăturile de sorginte indoeuropeană ale religiei trace, făcând parte din ideea de imortalitate eroică. Curajul și dreptatea sunt condițiile de a deveni demn de banchetul lui Zamolxe din lumea cealaltă. “Geții cred în nemurirea lor”, scrie Herodot. “Credința geților e că ei nu mor și că cel care piere se duce la Zamolxe”. Prin moarte, geții “se mută” în împărăția de dincolo, spre a duce mai departe o viață asemănătoare celei de până acum, cu deosebirea că e o viață lipsită de griji, fericită, îndestulată cu “toate bunătățile”⁵⁰⁷. Înaintea lui Erwin Rohde, în 1880, Gr. Tocilescu observa deja că tracii aveau credința unei “adevărate învieri dincolo de această lume în reală continuare în altă lume a vieții duse pe pământ”⁵⁰⁸.

Promisiunea vieții fericite în lumea de apoi anulează spaima de moarte, creează chiar un *appetitus mortis*. În discuția cu Magul, un cioplitor grec observă cu perplexitate că, pentru daci, nașterea este un prilej de tristețe, iar viața este lipsită de preț, pierderea ei neprovocând nici o durere: “Pe-aicea se bocește nașterea și totuși – / eu cunosc atâtea țări și pot s-o spun – / nu este-un alt popor să-și mistuie / viața ca al tău, înalte Preot! / Ieri am văzut un joc. Flăcăi săreau peste o suliță. / Se sprijineau de o prăjină și zburau / – numai așa: u-hai-hop! / Când unul dintre ei rămase mort / cu burta spintecată-n țeapă, / ceilalți începură-a râde-n hohote de stângăcia lui. / Și totul fu numai un joc”. Blaga face aici aluzie la două din temele religiei

⁵⁰⁷ Apud I. I. Russu, *Religia geto-dacilor*, p. 118-119. Jean Coman arată că “strămutarea”, “schimbarea de locuință” sau “întoarcerea” celor morți nu implică nici ideea de resurrecție (în sens christic), și nici pe cea de metempsihoză (în sens orfic), ci presupune o continuitate “în carne și oase”, *op. cit.*, p. 251 sqq.

⁵⁰⁸ Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, p. 685-686.

trase notate de Herodot. La Trausi, trib de neam tracic, scrie istoricul grec, “atunci când se naștea un copil, toate rudeniile lui înconjurându-l, plângeau asupra relelor pe care avea să le sufere din momentul ce văzuse lumina zilei, și numărau gemând toate mizeriile omenești care-l așteptau. La moartea însă a unuia din concetățenii lor, ei se dădeau dimpotrivă veseliei, îl acopereau cu pământ în mijlocul glumelor și-l fereceau de a se fi sfârșit, fiind mântuit de relele acestei vieți”⁵⁰⁹.

A doua temă, observată încă de la apariția piesei de către Sextil Pușcariu⁵¹⁰, este ritualul geto-dac al trimiterii de mesageri la Zamolxe prin ordalia cu sulii: “Ansa trebuie să spună cum Getii se cred nemuritori”, relatează Herodot în traducerea și ortografia lui Tocilescu. ”Ei au convingerea că nici de cum nu mor, ci că apuca drumul către Zalmolxis, pe care unii îl tinu drept Gebeleizis. D’în cinci în cinci ani ei trimit la el că solu pe unul d’într-unsii trase la sorți, și-i dau sarcin’ă de ce le face în de obște trebuința. Unii d’în ei se pun, la rând, făcând câte trei sulii în mână; iar alții apucându de mână și de picioare pe solu lor către Zalmolxis, îi făcându-l să se urce în sus deasupra sulitelor, și dacă el muria înainte, ei făcându-l să se urce le este priincios; dar dacă nu mai, îi spune batjocuri și-l dojenesc ca pe un om rău. În fine, după ce l’au insultat bine, trimit dieului un altul, și-i dau acea sarcină, pe cât timp el se afla încă cu viața”⁵¹¹. Istoricii religiilor au subliniat funcția de imortalizare a unor asemenea imolațiuni impuse (sau sacrificii voluntare)⁵¹², dar Blaga nu pune accentul pe moartea inițiată, ci pur și simplu pe *appetitus mortis* al dacilor.

⁵⁰⁹ Apud A. D. Xenopol, *op. cit.*, p. 86. De asemenea, se știe că în tribul geto-dac al Cobryzilor, “se obișnuiește ca copilul să fie plâns la naștere și să se considere fericit omul care moare”, *Izvoare privind istoria României*, vol. I, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1964, p. 635.

⁵¹⁰ În Raportul pentru decernarea premiului dat de Ministerul Artelor pentru cea mai valoroasă operă apărută în 1921. Apud George Gană, *Note, variante, comentarii*, la *Opere*, vol. 3, p. 417.

⁵¹¹ Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, p. 680.

⁵¹² Mihai Nasta așază proba cu sulii în rândul riturilor de imortalitate patronate de zeul indoeuropean al cerului și al războiului. *Op. cit.*, p. 343.

La fel de semnificativă este moartea cântărețului Madura, povestită de Zemora. Retras într-o cetățuie, aedul mizantrop își “ucide sufletul” în singurătate. El dispare purtat de un cal cu “copite de-argint”, care, ulterior, se întoarce singur la castel. E vorba de aceeași călătorie în lumea de dincolo ca în *Tinerețe fără bătrânețe*. Dar dacă, în basm, protagonistul se reîntoarce în cele din urmă pe pământ, atras de dorul locurilor natale, în piesa lui Blaga aedul dac refuză întoarcerea, deoarece nimic nu îl leagă de lumea aceasta. “Nu-ți pare că auzi amarul răs / al celui care nu mai vrea să se întoarcă în viață / și-și trimite calul singur înapoi?”, întreabă Zemora. Încărcătura biografică nu este greu de descifrat, Blaga atribuind aedului propriile sale sentimente de poet rănit, care se retrage în locuri izolate, la munte, și refuză disprețuitor, orgolios de singurătatea sa tragică, să se întoarcă în lume.

După cum arătam, ideea eroică a supraviețuirii în trup, în Insulele Fericiților, este diferită de ideea orfică a metempsihozei, care presupune o supraviețuire în spirit. La începutul secolului nostru, Vasile Pârvan emisese ipoteza că tracii credeau în nemurirea sufletului, concepție combătută mai apoi de Lucian Blaga, Mircea Eliade sau I. I. Russu. În 1943, într-un articol din *Insula lui Euthanasius*, Mircea Eliade distinge între două forme de existență post-mortem: supraviețuirea și nemurirea⁵¹³. În critica pe care o aduce în același an studiului lui Pârvan, Blaga optează pentru prima din cele două variante, definind *post-existența* tracilor ca o supraviețuire, ca un “mod de trăire trupească”⁵¹⁴. Dacii din drama lui Blaga nu se tem de moarte deoarece ea nu reprezintă o ruptură existențială, ci o schimbare de locuință. Lumea morților continuă lumea viilor, astfel încât accidentul tânărului căzut în țeapă nu este o tragedie, ci o întâmplare banală, chiar amuzantă.

⁵¹³ Mircea Eliade, “*Locum refrigerii*”, în *Drumul spre centru*, Antologie alcătuită de Gabriel Liiceanu și Andrei Pleșu, București, Editura Univers, 1991, p. 216.

⁵¹⁴ *Getica*, p. 82. Opțiunea scriitorului trebuie fără îndoială pusă în legătură cu propriile fantasme, el alegând acea teorie care rezonază cu fondul său aperceptiv. Atât poziția teoretică din *Getica*, cât și viziunea din *Zamolxe*, vin în continuarea intuiției originare relatate în *Hronic*, conform căreia “Mort trebuie să fie ca și viu... Când ești mort, trăiești mai departe și nu știi că ai murit”.

Totuși, personajele dramei nu sunt numai indiferente față de viață, ci manifestă o anumită repulsie față de ea. Cântărețul trac refuză să revină în lume, copiii nenăscuți trebuie conjurați spre a se naște. Chiar dacă nu acceptă teoria spiritualistă a lui Pârvan, Blaga asumă totuși atitudinea anticosmică subiacentă ei. Pentru dacii săi, la fel ca pentru Platon, lumea reprezintă o închisoare, un loc al suferinței și al iluzionării. O mărturie istorică târzie, a lui Pomponius Mela, susține că “disprețul morții la geți provine din cauza variate: unii cred că se vor reîntoarce sufletele celor morți; alții că, deși nu se întorc, totuși nu se sting, ci trec către locuri mai fericite; alții, în fine, că pier, dar că aceasta este mai bine decât a trăi”⁵¹⁵. Prima credință trimite la metempsihoza orfică, cea de-a doua la escatologia eroică, iar cea de-a treia la un materialism pesimist curent, combătut de Socrate în *Phaidon* (este același Socrate care îi apare lui Zamolxe în viziunile extatice din peșteră). Imaginând obiceiurile funerare ale dacilor, Blaga realizează de fapt o sinteză a acestor credințe: personajele sale cred în întoarcerea morților, dar aceasta nu este de dorit, deoarece existența de apoi este fericită și luminoasă, în timp ce existența terestră este chinuitoare și întunecoasă.

Blaga face în felul acesta o concesie viziunii platonizante a lui Pârvan, lăsând ca mitologia tracă “originară” să fie contaminată de mistica orfico-pitagoreică. Imaginea șirului de copii nenăscuți pe care bacantele îi ademenesc în viață ține de escatologia populară orfică, prototipul imaginii fiind de căutat la Vergiliu, în *Eneida*, unde, în cursul coborârii în Hades, Enea are prilejul să contemple șirul nesfârșit al tuturor urmașilor săi (adică întreaga gintă latină), care așteaptă să se întrupeze. Prin aceasta, scriitorul român suprapune în piesă două momente diferite din istoria religiei geto-dace, și anume viziunea eroică de tip indoeuropean, în care imortalitatea este concepută ca o supraviețuire fericită în trup, și viziunea mistică de

⁵¹⁵ Apud A. D. Xenopol, *op. cit.*, p. 88. Vezi și comentariul lui Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-han*, p. 47.

tip orfico-pitagoreic, în care imortalitatea este văzută ca nemurire a sufletului⁵¹⁶. Zamolxe este pus de Blaga să întrupeze două religii succesive, sincretizate de scriitor *ad hoc*, și anume cultul orgiastic al lui Dionysos-Sabazios⁵¹⁷, la începutul propovăduirii, și inițierile misterice ale lui Pan orfic, prin *catabasis eis antron*, la revenirea în cetate.

Cele două atitudini, indiferența eroică față de viață și anticosmismul orfic, se regăsesc în cele două revelații religioase propovăduite succesiv de Zamolxe. Prima atitudine se conjugă cu poziția dionysiacă a profetului și se datorează tonusului vital exuberant, trăirii frenetice. “Dac-ar trăi cum a râvnit Zamolxe”, spune Magul, ”ei [dacii] s-ar mistui ca focul”. *Puterea* interioară trezită prin *hieromanie* conferă certitudinea imortalității, a indestructibilității, ceea ce face ca existența terestră să devină ne semnificativă și indiferentă. Repulsia față de viață și de lume, ce definește poziția panică a celui de-al doilea Zamolxe, ascetul reclus, se datorează în schimb unei scăderi a tonusului vital. Viața își pierde consistența și puterea de atracție, făcând loc oboselii și dezgustului. Înlocuirea freneziei dinamice, pe care Magul o numește “furtună oarbă”, cu ataraxia orfică, pe care Cioplitorul o numește “liniște”, schițează traseul interior pe care evoluează Zamolxe, de la profetul dionysiac la contemplativul panic.

Retras într-o peșteră în munți, Zamolxe trece de la “mișcare” la “liniște”, de la patosul dionysiac la apatia panică. Muntele în care profetul se refugiază de ura dacilor este omolog

⁵¹⁶ Jean Coman crede că religia lui Zamolxe presupune “două grade de inițiere: un grad la care avea în general acces întreg poporul sau marea majoritate a lui, din rândul căruia era ales prin tragere la sorți «mesagerul» trimis la Zamolxe din patru în patru ani, și un grad superior, primit de către «mai-marii» cetății care, urmând să meargă, după moarte, la divinitate, își petreceau timpul în banchete ritualice”. *Op. cit.*, p. 267. Mihai Nasta, în schimb, afirmă că este vorba de două etape, de două concepții succesive, relatările lui Herodot și ale celorlalți istorici antici fiind “stratificate” și reflectând rezultatul unor sincretisme succesive: “În religia lui Zamolxe cele mai arzătoare probleme nu sunt atât cele ridicate de suprapunerea aspectului uranian cu elementele chtoniene (cult al fecundității), cât cele ridicate de stratificarea gradată a ritmelor și a reprezentărilor, ce se dezvoltă pornind de la fondul indoeuropean de practici violente și de credințe «barbare» referitoare la accederea la imortalitate, și sfârșind în cultul «personalizat» al unei religii a imortalității, în care transmigrația sufletelor dă un nou sens imaginii «mutării», iar medierea lui Zalmoxe revalorizează banchetul ritual al frăților, cu scopul de a integra practicile funerare într-o nouă viziune asupra lumii de apoi”. *Op. cit.*, p. 353.

⁵¹⁷ Cercetătorii mai vechi, precum Tocilescu, Rohde sau Xenopol, considerau că “zeitatea lui Zamolxis (mai târziu, însuși acesta) nu era decât o nouă formă a lui Dionysos sau Bacchus” (*Istoria românilor*, p. 83). Cercetătorii mai noi, în schimb, I. I. Russu, Mircea Eliade, Jean Coman, cred că Zamolxe nu are nimic de-a face cu orgiasmul, ca dovadă și reforma prin care Deceneu, preot al religiei lui Zamolxe, a impus stârpirea viței de vie

muntelui din autobiografia poetului, unde Blaga își amintește că se retrăsese în 1917-1918, pentru a se scufunda “într-o vârstă arhaică, la adăpost față de tumulturile istoriei”. Blaga se regăsește cu plăcere în miturile traco-geto-dace care îmbină în aceeași imagine muntele sacru, ca simbol ascensional, cu peștera, simbol al introversiunii. Pe vârful de munte, poporul trac al Satrilor avea un oracol al lui Bacchus, asemănător oracolului delfic. Pe muntele Pangeu, spune legenda, Orfeu se închina în fiecare dimineață lui Apollo. Peștera din muntele Kogaionon era, după spusele lui Strabon, locul de reclusiune al marilor preoți daci, care “imitau în totul” pe Zamolxe⁵¹⁸. Grota din inima muntelui este un loc de regenerare și de revelație, acest topos religios regăsindu-se în majoritatea religiilor de mistere.

Prin figura lui Zamolxe, Blaga își modelează stilistic, în matricea viziunii traco-geto, trăirile din perioada de reclusiune la munte. Închis în peșteră, Zamolxe ar putea spune, la fel cu creatorul său, că “istoria, dispărând din câmpul meu vizual, dobânda un profil aproape abstract. Astfel curiozitatea de observator mi-o satisfăcea cu nimicurile veșniciei”⁵¹⁹. Dispoziția ataraxică se accentuează tot mai mult în opera lui Blaga, pe măsură ce explozia entuziastă din *Poemele luminii* își pierde din energie. Asemeni lui Zamolxe reclus, scriitorul intră o dată cu *Pașii profetului* într-o altă dispoziție sufletească, într-un fel de torpoare. În *Liniște între lucrurile bătrâne*, el se vede “înconjurat de lucruri bătrâne / acoperite cu mușchi din zilele facerii, / în seara cu cei șapte sori negri / cari aduc întinericul bun”. Izolat de lumea fenomenală, el e bântuit de amintirile lumii prenatale: “Dar mi-aduc aminte de vremea când încă nu eram, / ca de-o copilărie depărtată, / și-mi pare-așa de rău că n-am rămas / în țara fără de nume”. Aspirația poetului către increat e în rezonanță cu pesimismul mistic al cântărețului dac ce refuză să se întoarcă pe pământ. “Amintirile” care îi vin din lumea cealaltă fac parte din

și a interzis orgiile bahice. Vezi Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, p. 705.

⁵¹⁸ A. D. Xenonopol, *op. cit.*, p. 84-85.

⁵¹⁹ *Hronicul și cântecul vârstelor*, p. 214, 217. Pentru relația de translație dintre impresiile magice ale copilului Blaga asupra muntelui și viziunea mistică asupra muntelui a personajului Zamolxe, vezi Dumitru Micu, *Lirica lui*

anamneza platoniciană, exercițiu “filosofic” de redobândire a memoriei esențiale. În escatologia orfică, sufletele care urmează să se reîncarneze beau apa râului Lethe, uitând totul. Cei pentru care uitarea nu e completă vor fi bântuiți de nostalgia lumii originare, a “țării fără nume”, simțindu-se în lumea aceasta ca niște exilați.

Nemișcarea contemplativă generează senzația de mineralizare a trupului. Zeul Pan, simbolul acestei stări, se dizolvă corporal în natură: “Acoperit de frunze veștede pe-o stâncă zace Pan. / E orb și e bătrân. / Pleoapele-i sunt cremene, / zadarnic cearc-a mai clipi, / căci ochii-i s-au închis – ca melcii – peste iarnă” (*Pan*). “O, stânci, de mult ce v-am privit / m-am prefăcut și eu în stâncă”, spune Zamolxe, închis în peșteră. Imaginea bătrânului înțelept-vrăjitor topit în stâncă e o obsesie a imaginației mitice, avându-și probabil originea în recluziuni mistice cum erau cele practicate de traci. A. H. Krappe amintește, în acest sens, de “legenda răspândită în Asia și Europa, despre un demiurg sau erou adormit în interiorul unui munte, de unde va ieși într-o zi pentru a reînnoi lucrurile sublunare”⁵²⁰. Mircea Muthu arată că “în cadrul sud-estic «demiurgul» trimite la o constantă etnică străromână: magul lui Sadoveanu sau Voiculescu coboară în linie dreaptă din Zamolxe, investit cu valoare paradigmatică”. “În poemele lui Blaga”, scrie în continuare criticul, ”Pan devine profet sau mag, asemănător tipului clasic, după cum omul-lup sau Berevoiul lui V. Voiculescu se plasează în aceeași categorie, de mari inițiați”. Toate aceste figuri apar la trecerea de la vârsta pastorală la cea agrară, când legătura magică a omului cu animalul se rupe și *totemul* animal este înlocuit cu *strămoșul* legendar semiantropomorf⁵²¹.

La scară individuală, Lucian Blaga parcurge o evoluție creatoare asemănătoare, filtrând figura magică a lui Găman, țăranul lycantrop din copilărie, în figura mitologică a Ciobanului, iar apoi în figura creștină a sihastrului. Distanța de la frenezia dionysiacă a Ciobanului la

Lucian Blaga, p. 56-57, și Mircea Vaida, *Pe urmele lui Lucian Blaga*, p. 91.

⁵²⁰ A. H. Krappe, *La genèse des mythes*, Paris, Payot, 1952, p. 216.

ataraxia contemplativă a sihaștrilor este străbătută de Zamolxe în anii de reclusiune. Experiența interioară a personajului dezvăluie alchimia sufletească prin care “furtuna” se transformă în “tăcere”. Ucenicii primului Zamolxe, ce au început să se răspândească după alungarea profetului din cetate, erau niște bacanți, în acord cu religia orgiastică a acestuia. Ucenicii celui de-al doilea Zamolxe, ce vor apărea, prin similitudine, după moartea profetului, deci dincolo de sfârșitul piesei, vor fi niște anahoreți practicând purificările și “viața orfică”. Documentele antice atestă existența a numeroase secte de “săraci” (*abioi*), “puri” (*ktistai*), “comunitari” (*polistai*), “călători prin nori” (*kapnobatai*), “pioși” (*theosebeis*), respectați de masa mare a dacilor datorită ascetismului lor⁵²². Din aceste practici păgâne vor lua naștere numeroasele vetre de sihăstrie din Daco-Romania creștinată⁵²³.

“Încreștinarea” lumii, constatată de Pan în finalul *Pașilor profetului*, nu face decât să dea o haină religioasă nouă riturilor și miturilor trace. Pustnicul, din poemul cu același nume ce încheie volumul “panic” al lui Blaga, nu este atât un călugăr creștin, cât un ascet orfic, deoarece are un dispreț platonician față de trup. Complet spiritualizat, pustnicul nu poate lua parte la apocalipsa creștină, deoarece a pierdut orice legătură cu trupul pe care învierea din morți ar trebui să i-l redea. Sihastrul mortificat din *Călugărul bătrân îmi șoptește din prag* este și el un contemplativ păgân ascuns în rasa unui ascet creștin. În locul botezului cu apă și al euharistiei cu vin, el practică un ciudat botez cu țărână, care are semnificația reîntoarcerii trupului în pământ: “Aștept în prag răcoarea sfârșitului. / Mai este mult? Vino tinere, / ia țărână un pumn / și mi-o presară pe cap în loc de apă și vin. / Botează-mă cu pământ”. Dacii, așa cum îi descrie cioplitorul grec din drama lui Blaga, sunt cu toții niște ființe aproape reificate:

⁵²¹ Mircea Muthu, *op. cit.*, p. 18-19.

⁵²² Ion Banu, “Zamolxis et le phénomène des sectes”, în *Actes du IIe Congrès International de Thracologie*, vol. II, Éditées par les soins de Radu Vulpe, Gheorghe Mihăilă, Romulus Vulcănescu et Dan Slușanski, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1980, p. 124 sqq.

⁵²³ “Acești sihaștrii nu acceptau viața în obște organizată și vroiau să trăiască izolați după propriile lor rânduieli. Ba chiar în obște, unii sihaștri se zideau în chiliile lor spre a fi cât mai izolați de lume. Această claustrare

“Ești ispitit să crezi că dacii nu nasc din om. / Natura-i plăsmuiește singură, ea însăși dintr-o dată / cum își face munții ori izvoarele”.

Așa cum Zamolxe dionysiac are un corespondent în Cioban, devenit bacant involuntar al profetului, Zamolxe panic are și el un corespondent în Ghebos. Deși este și el un cultivator al viței de vie, credința Ghebosului nu e legată de *hieromania* bachică. Despre el, culegătorii spun că dobândește recolte bogate deoarece “a îngropat sub fiecare viță câte-un stârv de om / găsit pe drumuri ori pe ape”. Acuzat de imoralitate și profanare, Ghebosul se disculpă revendicându-se de la o altă viziune asupra morții: “De ce? Fiindcă ei își încălzesc la soare sângele / urcându-se-n lăstarii viei mele?” Concepția populară consideră de obicei morții niște prezențe malefice și, în consecință, își propune să restrângă, prin ritualuri purificatoare și apotropaice, contactul cu ei. Ghebosul nu privește însă moartea din perspectiva sufletului infernal, daimonic, ci din cea a trupului panic. Pentru el, moartea nu e decât o mineralizare a ființei, o redoluție a cărnii în țărână. Nu există dispariție propriu-zisă, ci doar o trecere a substanței dintr-o formă într-alta; morții nu dispar în neant, ci “se mută” în plantele care se hrănesc din stârvul lor. Forma aceasta de metempsihoză panteistă, în care supraviețuirea este legată de trup, iar nu de suflet, face, după cum arătam, parte din credințele primitive asupra nemuririi.

Escatologia Ghebosului este și ea o reluare în registru mitologic a credințelor magice ale copilului Blaga, trimițând la imaginea fructelor care cresc pe morminte. În *Elogiul satului românesc* și, mai târziu, în *Hronic*, vorbind despre “presimțirile” care se nasc în mod spontan în mediul rural, scriitorul își amintește cum “o fetiță, prietenă de joacă, se cățara în prunii cimitirului, crescuți din morminte. Spunea sărind, că vrea să vadă «ce gust au morții», și încerca prunele. Când mușca dintr-o prună amară, spunea că mortul de la rădăcină, trebuie să fi fost rău. Când nimerea în alt pom o prună dulce, zicea că mortul de la rădăcină, trebuie să fi

fost om bun”. La fel cu băieții din *Hronic* care presupun că “Mort trebuie să fie ca și viu. E așa că nici nu știi că ești mort”, fetița nu simte că moartea ar provoca vreo ruptură în destinul unui om. Viziunea ingenuă a unui continuum al ființei e raționalizată de Blaga, omul matur, și atribuită personajelor panice, “orbilor”. Unul din ostașii de strajă la templu, discipol al lui Zamolxe, se răzvrătește împotriva dogmei religioase oficiale, după care moartea e o plecare definitivă, și îi conjură pe cei dispăruți: “Ieșiți îngropații de vii în pământ – / și voi azvârliți pe râuri! / Eu, unul din cei ce rămân credincioși / lui Zamolxe, vă chem din adânc: / prăbușiți sanctuarul!”.

Ghebosul are profilul unui vrăjitor semiantropomorf, la limita inferioară a condiției umane. Asemeni Vrăjitorului cu “coarne trace” de care, în spusele Magului, ascultă apa, focul, vântul, stelele și “tot ce nu e”, adică duhurile invizibile, Ghebosul stăpânește elementele, comunică magic cu ele, face să crească “strugurii din cale-afară mari”, “știe deochia și pițigoi de pe ramuri”. Asemeni Vrăjitorului, care știe “vrăji poveștile să se prefacă-n adevăr”, Ghebosul cunoaște descântecele care îi dau putere asupra *manei* plantelor și animalelor. Din punct de vedere religios, Vrăjitorul și Ghebosul se încadrează în tipologia șamanului, pe care însă Blaga o scoate din mediul credințelor animiste primitive și o transplantează în societatea dacă.

Spre deosebire de Ciobanul lycantrop, posedat peste voința lui, Ghebosul e perfect stăpân peste puterile întunericului. Sufletul său nu e răpit de duhuri, stăpânul său știind să se protejeze: “fiecare cu soarta lui. Eu mi-o port / ascunsă sub cocoașă, / iar alții-n lună”. Este cunoscut faptul că, în mediul șamanic, infirmitățile fizice sunt un însemn al inițierii. Șchiopătatul, cocoașa, lipsa unui ochi sau urechi, a părului etc., malformațiile în general trădează o vocație pentru disciplinele oculte⁵²⁴. Stăpân peste lumea spiritului, șamanul poate

însingurată.” Constantin Daniel, “Zamolxis, ucenicii săi și claustrarea”, în *Luceafărul*, nr. 6-7/ 1984, p. 8.

⁵²⁴ Despre diformitățile fizice ca stigmat al zeilor, vezi Marie Delcourt, *Oedipe ou la légende du conquérant*, 286

influența sau răpi sufletele semenilor săi. Într-o primă variantă a piesei lui Blaga, Ghebosul apare în ipostaza de “zidarul cel rău”, care cumpără suflete pentru a le îngropa la temelia noilor construcții. Cei care fac târgul, șoptește îngrozit un alt personaj, mor rapid, chinuiți de duhuri rele. Tema sufletului îngropat magic nu este păstrată în varianta ultimă, dar va fi reluată de Blaga în *Meșterul Manole*. În schimb, despre Ghebos aflăm că “Nici n-o să moară așa curând. / De-l părăsește sufletul, el fură pe-al vecinului. / Cu sufletul furat – tâlharul / mai trăiește-apoi un veac de om”. Astfel de puteri psihice vampiroide fac din el o ființă de temut, ce trebuie evitată. Dorința de a-i pătrunde secretele poate aduce orbirea: “Nu-i bine să-l privești prea mult: / îți putrezesc ochii”. În sfârșit, grație puterii sale vizionare, Ghebosul este singurul care îl recunoaște pe Zamolxe la reîntoarcerea acestuia în cetate.

Marele Orb

Divinitatea telurică propovăduită de Zamolxe, opusă zeilor panteonului olimpian ai Magului-Preot, reprezintă o puternică sinteză imaginară. Opoziția dintre religia Magului și învățătura profetului nu este doar una între uranian și chtonian, ci și una între politeism și monoteism (Zamolxe, se revoltă Magul, “se închină unui singur Dumnezeu și și acela e orb”). Marele Orb se situează în punctul de intersecție al modelelor cosmologice adoptate de Blaga până la începutul anilor douăzeci, cel grec, cel trac și cel creștin. El îmbină atributele lui Dionysos, ale lui Pan, precum și ale noii divinități pe cale de a intra în orizontul imaginar al poetului odată cu sfârșitul *Pașilor profetului*: Dumnezeul biblic. Prin “creștinarea” lui Pan, prin trecerea de la mitologia dacilor la religia creștină, Blaga va face un nou pas în sensul

Paris, Librairie E. Droz, 1944, cap. “L’enfant exposé”. Despre semnele caracteristice ale vocației de șaman, precum și despre puterile și funcțiile acestuia în general, vezi Mario Mercier, *Șamanism și șamani*, Iași, Editura Moldova, 1993, p. 38 sqq. și passim.

regăsirii de sine, experimentând un decor și mai apropiat fondului magic folcloric pe care speră să-l redea prin arta sa. Sub influența acestui nou model cosmologic adoptiv, imaginea Marelui Orb este contaminată de cea a Dumnezeuului biblic, însă în variantă populară românească.

În unele legende folclorice, având un substrat antic însă în pseudomorfoză creștină, Dumnezeu răătăcește pe pământ, însoțit uneori de Sfântul Petru. Amândoi au înfățișarea unor bătrâni înțelepți și călătoresc incognito, cel mai adesea pentru a pune la încercare calitățile oamenilor (ospetia, dărnicia etc) și a-i răsplăti pe merituosi, respectiv a-i pedepsi pe cei răi⁵²⁵. Într-un poem care ar fi trebuit să facă parte din *Pașii profetului*, Marele Orb e înfățișat ca un pelerin condus prin lume de poet. Deși păstrează atributul de creator, el se deosebește de Dumnezeuul biblic prin ideea păgână a întrupării sale în ipostaza de Tată. Este probabil vorba de o *interpretatio* a unui vechi mit local, a cărui travestire în haine creștine a dat naștere unei erezii. Coborârea pe pământ a Tatălui nu are semnificația “întrupării” creștine a Fiului, deoarece, în timp ce Dumnezeu-Fiul asumă complet natura umană, fiind o persoană în două naturi (divină și umană), Dumnezeu-Tatăl din legendele românești își păstrează exclusiv natura divină, chiar dacă o ascunde în spatele unui chip omenesc. Marele Orb nu este Dumnezeu întrupat în om, ci Dumnezeu deghizat în om. De aceea, Marele Orb din poemul lui Blaga trebuie să se abțină de la cuvânt, căci logosul său și-a păstrat intactă puterea creatoare: “El tace – pentru că-i e frică de cuvinte. / El tace – fiindcă orice vorbă la el se schimbă-n faptă” (*De mână cu Marele Orb*. Variantă).

Într-unul din manuscrisele din seria *Minciunile lui Dumnezeu*, intitulat *Marele orb*, Blaga dă drept sursă a divinității sale una din cunoscutele legende românești despre creația

⁵²⁵ Lazăr Șăineanu include tema călătoriei divinității pe pământ în ciclul “Dumnezeu”, “a cărui trăsură caracteristică e aparițiunea ființei supreme, a lui Dumnezeu și a lui Cristos (cu sau fără sfinți) în mijlocul muritorilor, spre a răsplăti și pedepsi intențiunile lor bune sau rele”. Vezi *Basmele românilor în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, Ediție îngrijită de Ruxandra Niculescu, Prefață de Ovidiu Bârlea, București, Editura Minerva, 1978, p. 548 sqq.

lumii, publicată de Tudor Pamfile. Legenda spune că Dumnezeu “greșește” creația, făcând pământul prea întins, încât acesta nu încapă sub bolta cerului. În criză de soluții, el cere sfatul ariciului, de la care află, printr-un vicleșug, că trebuie să încrețească suprafața uscatului⁵²⁶. Această legendă etiologică, ce motivează apariția formelor de relief, provine dintr-un substrat religios de tip totemic, unde ariciul este un zeu întemeietor zoomorf⁵²⁷. Blaga subliniază faptul că, în această legendă, “Dumnezeu n-a fost în stare să îndrepte singur ceea ce ratase. A avut, zice-se, nevoie, de un sfetnic cosmogonic”⁵²⁸. Ariciul este, evident, o divinitate mai *venerabilă*, având un anumit ascendent de înțelepciune asupra mai tânărului Dumnezeu creștin, ceea ce sugerează că e vorba de asimilarea a două tradiții cosmogonice, una mai veche, de substrat, cealaltă mai prestigioasă dar mai nouă. Blaga nu preia din legendă decât ideea de imperfecțiune a lui Dumnezeu pentru ca, în locul ariciului, să îl poată numi pe om în funcția de sfetnic cosmogonic. Este prima eboșă a marii teorii pe care filozoful o va dezvolta mai târziu, aceea a funcției creatoare complementare a omului în raport cu divinitatea.

În rolurile lui Dumnezeu și al sfetnicului, drama lui Blaga îi distribuie pe Marele Orb și pe Zamolxe. Pentru a restrânge atotputența și atotștiința Dumnezeului creștin, Blaga accentuează latura panică a Marelui Orb. Zamolxe îl descrie în termenii unui mare antropomorf, asemănător lui Pan orfic: “Despre Dumnezeu nu poți vorbi decât așa: / îl întrupezi în floare și-l ridici în palme, / îl prefaci în gând și-l tăinuiești în suflet, / îl asemeni c-un izvor și-l lași să curgă lin / peste picioare, / îl prefaci în soare și-l aduni în ochi, / îl închipui om și-l rogi să vie-n sat”. Descrierea aduce aminte de profesiunea panteistă de credință pe care

⁵²⁶ Tudor Pamfile dă două serii de legende cosmogonice în care, pe lângă figura lui Dumnezeu, intervine și cea a ariciului. În prima serie, ariciul este un Trickster, deoarece îl face pe Dumnezeu să greșească măsurarea pământului. În cea de-a doua, ariciul este un sfătuitor, deoarece îl ajută pe Dumnezeu să îndrepte ceea ce acesta singur a ratat. Este semnificativ faptul că Blaga nu s-a oprit la prima serie, a Dumnezeului atotputernic păcălit, ci la cea de-a doua, a Dumnezeului ce trebuie ajutat. Cf. *Povestea lumii de demult după credințele poporului român*, București, Librăriile SOCEC & Comp. și C. Sfetea, 1913, p. 22-24, respectiv 31-39.

⁵²⁷ Vezi Mihai Coman, *Mitologie populară românească*, I, *Viețuitoarele pământului și ale apei*, București, Editura Minerva, 1986, Cap. “Ariciul”.

⁵²⁸ *Marele Orb*, în *Izvoade*, p. 225.

o face Faust în fața “creștinei” Margareta, Marele Orb fiind omolog nu lui Dumnezeu, ci Duhului Pământului din poemul lui Goethe. Într-o variațiune pe tema lui *Faust*, și anume în fragmentul *Pustnicul* ce încheie *Pașii profetului*, Blaga aduce în scenă un Spirit al Pământului care, din adânc, “pribegind prin cosmice vâltori”, își dorește “să fii pământ – și totuși să lucești ca stea”. Spiritul Pământului și Marele Orb au amândoi structura unui *immanent care urcă*, fiind, în ultimă instanță, figuri mai apropiate de *puterea* magică decât de Dumnezeul biblic. Încă de la apariție, Sextil Pușcariu identifica în Marele Orb “puterea oarbă a naturii, care se manifestă într-un vecinic zbucium după desăvârșire”⁵²⁹, adică principiul existenței cosmice, voința de viață.

În eseu *Marele Orb*, Blaga sublimează metafora poetică panteistă în conceptul neoplatonic de *anima mundi*. Marele Orb este principiul animic care, aflat la egală distanță între Intelectul divin (lumea ideilor) și materia inertă, dă viață lumii⁵³⁰. Cosmosul este menținut în existență de această forță de coeziune, care modelează materia amorfă după tiparul ideilor eterne. Blaga îi atribuie Marelui Orb nu funcția ideatică a Intelectului divin, ci funcția energetică a Sufletului cosmic: “Să admitem [...] că în lume lucrează un spirit divin, ca sufletul într-un corp. [...] se pare că adesea însuși principiul «tatonează» în căutarea unor soluții pe care nu le găsește. S-ar spune că spiritul lumii se căznește, se frământă, încearcă, își părăsește proiectele, înaintează treptat, dibuind de multe ori ca un orb, care dispune de unele elemente de orientare, dar care e lipsit de vederea clară, solară”.

Ucenicii care urmează învățătura lui Zamolxe devin și ei “orbi”. Blaga imită modul antic de a atribui credincioșilor însușirea definitorie a zeului. Astfel, oficianții lui Sabazios erau numiți *saboi*, ai lui Bacchos – *bacchoi* etc. Aceasta se întâmplă în special în credințele

⁵²⁹ Apud George Gană, *Note, variante, comentarii*, la *Opere*, vol. 3, p. 418. În același sens, Nicolae Tertulian susține că “Orbul lui Zamolxe este simbolul existenței plenare, inconștiente, pur organice” (*op. cit.*, p. 181).

⁵³⁰ În sistemul lui Plotin, universul ia naștere prin trei emanații succesive din Unu: Intelectul, Sufletul și Lumea. Plotin, *Ennéades*, V, Texte traduit par Émile Bréhier, Paris, Société d'édition “Les Belles Lettres”, 1931, tratatul

bazate pe “împărtășanie”, în care zeul pătrunde în devot și îl ia în posesie. Retras în peșteră, Zamolxe nu mai poate să decidă: “duhul meu – al meu sau al pământului”? A fi “orb” înseamnă a împărtăși condiția panteistă a Marelui Orb, a deveni una cu *anima mundi*. Formulele inițiatice de identificare cu forța cosmică dezvăluite de profet sunt: “Fii izvor!”, “Fii fulger!”. “Și oare Dumnezeu orb al său e altceva, se întreabă cioplitorul grec, decât ăst fel al firii și al dacilor– / sălbatic, chinuit, orb, straniu și veșnic frământat?”.

În primele variante ale piesei *Zamolxe*, condiția Marelui Orb apare într-o lumină mult mai tragică: “Nu ești tu marele chinuit care se zbugiumă veșnic încercând să creeze lucruri nouă; nu ești tu cel care suferă și cade înfrânt; ori nu ești tu marele chinuit care nu vede lumina de el creată și pe care noi copiii tăi te purtăm de mână? Suntem creaturile tale, dar ție îți trebuie ajutorul ce ți-l poate da lumina noastră. Nu suntem oare de aceea ca să luăm pe umerii noștri ceva din rostul tău, tragicule Dumnezeu? Tristule orb, tăcutule orb, puternicule orb, nu suntem oare noi mântuitorii tăi, noi sălbaticii copii?” Patetismul lui Zamolxe, cenzurat în varianta finală de Blaga în virtutea programului de obiectivare a “stărilor nude” și a “violentelor sfâșieri lăuntrice”, dezvăluie puternica încărcătură afectivă pe care simbolul îl are pentru creatorul său. Ființa aceasta care încearcă mereu să se nască, care se simte încontinuu respinsă, care suferă sentimentul înfrângerii, care își impune să tacă, care trăiește spaima nemanifestării și a nevederii luminii, exprimă întreg complexul de angoase al micului Lucian, închis în identitatea unei ființe moarte, nereușind să se afirme pe sine. Marele Orb este simbolul inconștientului infantil al poetului, de dinainte de ieșirea sa în lumină și existență. În primele variante ale piesei, Zamolxe însuși fusese conceput drept Marele Orb, profet și zeu izgonit de către oameni, obligat să rămână “singur [...], singur. Singur”, regresând la tăcerile magice “din care poți privi în dosul lumii”. “Orbii” lui Zamolxe “se simt în moarte ca acasă”. “Numai cine nu trăiește e nemuritor”, susține soldatul de strajă, “orb” și el, reformulând de

“Sur les trois hypostases qui sont principes” și passim.

fapt intuiția copilului Lucian că non-existența este și ea o formă de existență.

Dionysos, Spiritul Pământului, Dumnezeu folcloric, Marele Orb, toate aceste divinități gravitează în jurul eului nocturn al scriitorului, fiind personificări ale fondului magic. Ca simbol al inconștientului cosmic, Marele Orb deține puterea, nu însă și lumina intelectului. Aceasta din urmă este atribuită de către Blaga oamenilor, care contribuie fiecare cu o Idee proprie la iluminarea forței oarbe: “În comparație cu spiritul divin, care animă și organizează pe dinăuntru lumea, noi oamenii suntem desigur foarte neputincioși. Este însă de bănuیت că în noi s-a aprins o anume «inteligență», de larg orizont, care sondează tainele existenței într-alt chip decât o face Marele Spirit, și într-un mod ce ar putea să fie de folos acestui Mare Spirit. Inteligența ar putea să ne aducă pe noi oamenii în situația de a vedea uneori absurdul, contrasensul, care se furișează în atâtea alcătuiți ale lumii. Nu înseamnă aceasta că noi, bietele creaturi, am putea să fim uneori de ajutor Spiritului cosmic? Poate că Dumnezeu este marele orb, care așteaptă ca noi, fiii săi, să-l ducem de mână, întrucât noi avem vederea solară, pe care el n-o are”. Divinitatea imaginată de Blaga suprapune conceptul neoplatonic de *anima mundi* imaginii folcloric-păgâne a unui Dumnezeu imperfect, care are nevoie de “sfetnici cosmogonici”. “Parabola cu Orbul” povestită de Zamolxe descrie această ierarhie: “Le-am spus: Noi suntem văzători, / iar Dumnezeu e-un orb bătrân. / Fiecare e copilul lui / și fiecare îl purtăm de mână. / Căci nu ești tu Dumnezeire neînțeleșul orb, / ce-și pipăie cărarea printre spini?”. Omul este purtătorul unui principiu ce completează puterile divine. Ca divinitate ce lucrează în materie, Marele Orb este legat de inconștient sau, cu un termen mai venerabil, de suflet. Omenirea, ca îndrumător al forței oarbe, este legată de conștiință, de spirit.

În cadrul acestei concepții de orientare romantic-iraționalistă, Blaga atribuie principiului ontologic o natură inconștientă, văzând oamenii ca niște emergente insulare ale conștiinței. Deși nu posedă puterile stihiale ale Marelui Orb, ei pot în schimb să aducă o rază din lumea ideilor, care să orienteze aceste puteri pe calea corectă, așa cum ariciul îl îndrumă pe

Atotputernic în modelarea lumii. Încă o dată, iese în evidență faptul că divinitatea cade la Blaga peste intuiția misterului infantil, care iradiază fascinant din adâncuri, dar are nevoie de luminile conștiinței mature pentru a ieși la suprafață. Orbul din noi este sinele magic, mesajul profetic al lui Zamolxe fiind un mesaj despre identitatea noastră inconștientă, chinuită, dramatică. Sfetnicul din noi, în schimb, este eul care se desprinde din totul confuz și se afirmă pe sine, care aduce în tenebrele increatului lumina creației și a autocreației.

Ruptura dintre suflet și spirit

Omul este o ființă duală, alcătuită dintr-un *orb* și un *sfetnic*. Orbul, sufletul inconștient, participă la Anima mundi, în timp ce sfetnicul, spiritul conștient, participă la Intellectul divin. Panteismul dionysiac al primului Zamolxe era, după cum observă Nicoale Balotă, un panpsihism, pentru că frenezia orgiastică permitea degajarea sufletului (*psyché*) din materie. Panteismul panic al celui de-al doilea Zamolxe este un panspiritualism, pentru că ataraxia contemplativă mortifică trupul, dizolvându-l în natură, și determină degajarea spiritului⁵³¹. Idealurile, aparținând lumii Ideilor platoniciene, sunt partea cea mai subtilă a ființei umane.

Contemplația are drept scop sublimarea masei amorfe de gânduri inconștiente în idealuri cristaline. “Cei mai aleși dintre oameni”, scrie Blaga în *Pietre pentru templul meu*, ”se lasă conduși în viață de un ideal născut din ei înșiși: ei sunt ca orbii, cari se lasă purtați de mână de copiii lor.” Aforismul realizează un autoportret spiritual, indicând că originea psihologică a imaginii orbului se află în sentimentul de posesie de către o tendință inconștientă, care îl “ipnotizează” pe om. Blaga recunoaște, în fond, în mod indirect, că idealurile sale creatoare

⁵³¹ Relația subtilă dintre reificarea panică și spiritualizarea orfică este explicată de N. Tertulian astfel: “Oricât de paradoxal ar părea, tendința către o «naturalizare» și «vegetalizare» a existenței umane este uneori o formă de

sunt cristalizări ale fondului magic.

Degajarea spiritului din carne era scopul religiilor de mistere și al inițierilor mistice din perioada antichității târzii. Or, spre deosebire de ceea ce credeau primii cercetători ai religiei trace (Tocilescu, Xenopol), reforma religioasă săvârșită de Zamolxe în Dacia nu se leagă de cultul lui Dionysos-Sabazios, ci se integrează în categoria misterelor, semănând cu ritualurile eleusine și cu doctrinele orfico-pitagoreice. Herodot amintea tradiția conform căreia Zamolxe fusese un discipol al lui Pitagora, ipoteză care, în ciuda minimei sale veridicități istorice, de care se îndoiește Herodot însuși, subliniază cel puțin înrudirea ideologică a celor doi întemeietori de religii. Blaga își construiește piesa pe scheletul acestei tipologii antice a misterelor, cel de-al doilea Zamolxe, profetul panic, fiind propovăduitorul unei învățături orfico-pitagoreice.

Retragerea sa în peșteră, după alungarea din comunitate, imită celebra reclusiune a profetului dac așa cum a fost relatată de Herodot: Zamolxis “a pus să i se clădească o sală de primire unde-i găzduia și-i ospăta pe cetățenii de frunte; în timpul ospetelor, îi învăța că nici el, nici oaspeții lui și nici urmașii acestora în veac nu vor muri, ci se vor muta numai într-un loc unde, trăind de-a pururea, vor avea parte de toate bunătățile. În tot timpul cât își ospăta oaspeții și le cuvânta astfel, pusese să i se facă o locuință sub pământ. Când locuința îi fu gata, se făcu nevăzut din mijlocul tracilor coborând în adâncul încăperilor subpământene, unde stătu ascuns vreme de trei ani. Tracii fură cuprinși de părere de rău după el și-l jeliră ca pe un mort. În al patrulea an se ivi însă iarăși în fața tracilor și așa îi făcu Zamolxis să creadă în toate spusele lui”⁵³². Ca deosebiri față de Herodot, se poate menționa că, la Blaga, reclusiunea nu este deliberată și nu urmărește un scop demonstrativ; ea nu are loc în încăperi subterane amenajate, ci într-o peșteră sălbatică; de asemenea, nu durează trei, ci șapte ani.

discret spiritualism. A asimila mișcările și gesturile umane cu delicatele armonii din câmpul naturii organice este o formă de a le purifica”. *Op. cit.*, p. 175.

Nu asemenea conjuncturi exterioare îl interesează însă pe scriitorul român, ci experiența religioasă trăită de personaj. Blaga încearcă să refacă empatetic procesele de psihologie mistică presupuse de ritualul trac al reclusiunii. Torpoarea panică este dusă până la limita “nemișcării”, la catalepsie; locul lui Hypnos e luat de Thanatos, chiar dacă e vorba de o moarte inițiativă. Starea de somnolență letală se va accentua progresiv de la *Pașii profetului* la *Lauda somnului*, poetul transpunându-se tot mai adesea în simțurile anesteziate ale unui ataraxic: “De mâna-ș prinde timpul ca să-i pipăi / pulsul rar de clipe. / Ce-o fi acum pe pământ? / Mai curg aceleași stele pe fruntea lui în stoluri / și din stupii mei / mai zboară roiuri de albine spre păduri? // [...] // Gândul meu și veșnicia seamănă / ca niște gemeni. / Ce lume se va zbate azi în valurile zilei?” (*Gândurile unui mort*).

Eul poetic se scufundă tot mai adânc în tunelul vertical ce duce în “oceanul somnului”. El iese în afara categoriilor spațio-temporale, timpul se dilată și individul intră în rezonanță cu ritmurile astrale. Spațiul se resoarbe, locurile depărtate se apropie, obstacolele devin transparente. Letargic, Zamolxe se întreabă: “M-am coborât tot mai adânc în suflet / Unde sunt, unde sunt? / Tot în peșteră? / Inima vrea să-mi sară din piept – / Văd prin munți: / cetatea nu se mișcă și totuși ne-apropiem / de-acum. / *Încet ca și cum ar invoca niște duhuri: / O frunză cade-n noapte, / un veac se scurge-n mine. / Altă frunză cade-n noapte, / alt veac trece-n mine*”.

Constantin Daniel face o profundă analiză a stărilor de deprivare senzorială caracteristice reclusiunilor în întuneric⁵³². Ca fenomen psihologic, e cunoscut faptul că izolarea conștiinței de stimulii exteriori tulbură sistemul individului de integrare în realitate, reprezentarea spațiului, a timpului, a mișcării, a formelor, și dă naștere unor halucinații

⁵³² Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. II, p. 173-174.

⁵³³ Cercetătorul este de părere că “misterele tracilor, sanctuarele de inițiere ale tracilor, misterele înșelăciunii” de care amintește Clement din Alexandria, presupuneau izolarea inițiaților în camere subterane, pentru ca aici ei să trăiască, după modelul reclusiunii lui Zamolxe, experiențe de deprivare senzorială ce provocau viziuni mistice. Constantin Daniel, *op. cit.*, p. 8.

senzoriale foarte vii și plastice⁵³⁴. Viziunile din primele stadii ale introversiunii sunt încadrate de științele psihologice între fenomenele hipnagogice, numite și *autofenoemene de luminiscentă*⁵³⁵. În stările sale de introversiune, Blaga descoperise și el scintilațiile de lumină și melodiile de sirenă ce însoțesc meditațiile ascetice, găsimu-le un corelativ în lecturile sale pe marginea tehnicilor mistice indiene⁵³⁶. În *Zamolxe*, el are prilejul să obiectiveze aceste procese de creație, atribuindu-le protagonistului, care devine o oglindă mitologică în care scriitorul se contemplă detașat pe sine însuși.

Anticii interpretau aparițiile vizionare drept umbre ale morților, *eidola*, urcate din Hades⁵³⁷. Incubațiile și descinderile în peșteri sacre erau o formă de coborâre inițiativă în

⁵³⁴ „Subiecții le-au descris ca fiind asemănătoare cu cele rezultate din intoxicația cu mescalina. Ca și acestea, în dinamica lor, halucinațiile în izolare au urmat un anumit model: inițial puncte de lumină, apoi modele geometrice simple care s-au complicat progresiv realizând figuri ce puteau fi recunoscute (șiruri de bărbați galbeni cu gurile deschise), apoi scene tot mai integrate cu desfășurarea unor procesiuni pe o stradă etc. În timp ce manifestările halucinatorii se produceau tot mai amplu, alte canale senzoriale erau deschise: subiecții reactivi auzeau voci, coruri (cu impresie stereofonică), apoi simțeau descărcări electrice cutanate sau alte halucinații tactile și somatice.” Vasile Predescu, *Psihiatrie*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 113.

⁵³⁵ John Müller, *Les phénomènes fantastiques de vision*, Coblence, 1826.

⁵³⁶ Iată, spre exemplu, câteva fenomene de meditație, așa cum le descrie un ascet hindus: luminile; dispariția cadrului fizic și a timpului; sunetele inaudibile, aparițiile luminoase; sentimentul separării de trup; călătoriile aeriene; conștiința cosmică. „Sunetele inaudibile sunt acea melodie mistică percepută de yoghini la începutul ciclului de meditație. Aceasta poartă numele de *nada anusandhana*, adică «investigație dirijată asupra sunetelor mistice». Ea este semnul unei purificări a canalelor fluidice sub influența respirației controlate. Sunetele vin prin urechea dreaptă; chiar dacă urechile sunt astupate, ele se aud distinct.” „În cursul meditației apar o serie de lumini, datorate concentrării. La început, pe frunte se ivește un punct luminos, de culoare albă, cât vârful unui ac, între cele două sprâncene. Rămânând cu ochii închiși, apar diverse lumini albe, galbene, roșii, fumurii, sau fulgere, lumini precum focul, cărbunele incandescent, muște luminoase, luna, stelele, soarele.” „La început, mici sfere albe de lumină plutesc în jurul ochiului mental. După câteva luni, dimensiunea acestor lumini va crește, devenind o flacără mai mare decât soarele, ce pare inconsistentă și se disipează imediat. Ea izbucnește în dreptul frunții și al tâmpelor, producând o senzație de bucurie și fericire extremă și dând naștere dorinței de a prelungi aceste senzații. Aceste lumini sunt semnul unei stări intermediare, între două planuri ale realității. Apoi apare o lumină orbitoare, a cărei strălucire nu poate fi înfruntată și îl obligă pe yoghin să-și întoarcă de la ea viziunea mentală. Ea emană din canalul fluidic care traversează de la un capăt la altul coloana vertebrală; sediul ei este în inimă. Unii practicanți sunt foarte speriați și nu mai știu ce să facă. În această lumină apar o serie de forme și ființe ce aparțin «lumii astrale». Ele seamănă cu ființe umane, dar nu au corp, corp fizic. Ele au dorințe, iubiri, ură, la fel cu oamenii. «Corpul» lor este plăcut și se pot deplasa liber. Au puterea de a se materializa, a se dematerializa, a se multiplica, precum și pe aceea de clarviziune etc.” Shri M. Venkataramiah, *Talks with Ramana Maharshi*, Tvinvannamalai, India, 1939, p. 48-52.

⁵³⁷ Coribantismul, cult orgiastic înrudit cu menadismul, dădea în trecut numele unei boli mentale în care posedatul “vede spectre în fața ochilor și aude clinchete continue în urechi. Bolnavii sunt chinuți de o insomnie permanentă, dorm cu ochii deschiși”. Salmasius, citat de P. N. Rolle, *op. cit.*, vol. I, p. 247-248, 250. Mai exact, ritualul coribanților avea puterea să vindece o astfel de boală, antrenându-l pe bolnav într-un dans cu mișcări convulsive ale corpului și în special ale capului, ce provocau “revenirea” la conștiința normală.

infern, pentru dobândirea cunoașterii și a imortalității⁵³⁸. Protagonistul dramei lui Blaga se plânge și el că grota îi este tot mai des bântuită de figuri fantomatice: “Nălucile apar mai multe azi, / sunt chinuri care mușcă-n pietre. / Altădată nopțile-mi erau un leagăn de odihnă, / iar ziua lucrurile dimprejur se prefăceau în mine / într-un vis atât de liniștit, / că reci și jilave șopârle veneau / să caute soarele / pe picioarele mele goale”. Prin “incubația” în peșteră, Zamolxe ajunge “pe marginea aceluia lac, care se cheamă al morților / și al acelora cari încă nu s născuți”, de unde “vin numai visurile”.

Așa cum Patrocle îi apare lui Ahile în somn sub formă de *oneiros*, trei apariții emblematice îl vizitează pe Zamolxe. Prima e un moșneag care ține în mână o cupă cu cucută, a doua – un tânăr cu o coroană de spini pe frunte, a treia – un bărbat mai în vârstă, legat pe un rug de flăcări, în care Octav Șuluțiu recunoaște figurile lui Socrate, Christos și Giordano Bruno⁵³⁹, “profeți” jertfiți pentru ideile lor. Asemeni demonului lui Socrate, ei sunt niște sfătuitori, fiind numiți de Alexandru Paleologu “daimonii lui Zamolxe”⁵⁴⁰. Toți trei îi anunță profetului sfârșitul reclusiunii și necesitatea întoarcerii în lume, dar îi prevestesc și moartea tragică⁵⁴¹.

În urma acestei *nekya*, consultare a morților, Zamolxe hotărăște, la fel cu Zarathustra al lui Nietzsche, să revină în cetate pentru a împărtăși oamenilor noua sa doctrină. Dar ce anume

⁵³⁸ Filosoful păgân Celsus, combătut de către Origen, dorind să încadreze resurecția lui Isus Christos într-o tipologie religioasă, aduna o serie de exemple în care reclusiunea lui Zamolxe era pusă în paralel cu alte practici legate de grote sacre celebre, cum sunt cele ale lui Amfiaraos la Teba, a lui Trofonios la Lebadia, a lui Mopsos în Cilicia, a lui Amfilocos în Acarnania. Apud Jean Coman, *op. cit.*, p. 264.

⁵³⁹ “Zamolxe, în peștera lui, vede pe cei trei martiri care vor veni mult după el, pe Socrate, pe Isus și pe Giordano Bruno și are intuiția sfârșitului lor tragic pentru o idee, ceea ce îi sugerează și lui ce trebuie să facă”. *Schiță de studiu asupra teatrului lui Lucian Blaga*, p. 423-424. N. Tertulian vede în ei “martiri ai eliberării umanității de forțele opresive (simbolizate în personajul mitic al Cumpătatului veșnic treaz)” (*Eseuri*, p. 182), ceea ce este doar parțial adevărat, deoarece Cumpătatul trimite la Intellect nu doar în accepțiunea bergsoniană, de energie mortificată, ci și în accepțiunea orfică, de Spirit ce se degajă din corp.

⁵⁴⁰ Alexandru Paleologu, *Spiritul și litera*, p. 85.

⁵⁴¹ Într-adevăr, la întoarcerea în cetate, în tabloul *Livada orbului*, ce nu a fost păstrat în varianta ultimă a piesei, Zamolxe se lamentează: “Din tot ce pot să văd, care e turnul în care mă vei închide ca să-mi dai cucută în loc de apă, unde e stâlpul de care mă vei lega cu coroană de spini pe cap și unde e rugul pe care în loc de vreascuri vei pune oasele mele?”

s-a maturizat în el în cei șapte ani de reclusiune, ce proces mistic a fost dus la împlinire? Fiecare dintre cele trei apariții simbolizează un mod de mântuire prin jertfa trupului. Pentru Socrate, cel descris de Platon în *Phaidon*, cupa cu otravă nu reprezintă o pedeapsă, ci un mod de eliberare. Escatologiei pesimiste a ucenicilor săi, conform căreia la moarte sufletul iese din trup și se împrăștie ca un fum, filosoful îi opune o escatologie mistică, după care la moarte sufletul “se adună pe sine în sine” și continuă să ființeze în lumea de apoi⁵⁴². Cel de-al doilea personaj invocat, Christos, asumă crucificarea pentru a mântui natura umană. În sfârșit, arderea pe rug la care trimite umbra lui Giordano Bruno reprezintă tot o modalitate de sacrificare a trupului pentru eliberarea sufletului (pentru ahei, câtă vreme cadavrul nu era ars pe rug, umbra mortului rămânea legată de pământ, neputând trece Aheronul). În peșteră, Zamolxe trăiește un fenomen asemănător de sciziune a sufletului de trup.

Un poem din *În marea trecere* rezumă procesul de dedublare pe care îl acuză Blaga în această perioadă: “Fără de număr sunteți fii ai faptei / pretutindeni pe drumuri, sub cer și prin case. / Numai eu stau aici fără folos, nemernic, / bun doar de-nneecat în ape. // Totuși aștept, de mult tot aștept / vreun trecător atotbun și-atotdrept ca să-i spun: / O, nu-ți întoarce privirea, / O, nu-mi osândi nemișcarea. / Cresc între voi, ci umbrit de mâinile mele / misticul rod se rotunjește în altă parte. / Nu mă blestemați, nu mă blestemați! // Prieten al adâncului, / tovarăș al liniștei / joc peste fapte. / Câteodată prin fluier de os strămoșesc / mă trimit în chip de cântec spre moarte. // Întrebător fratele mă privește, / mirată mă-ntâmpină sora, / dar încolăcit la picioarele mele / m-ascultă și mă pricepe prea bine / șarpele cel cu ochii de-a pururi deschiși / spre-nțelepciunea de dincolo” (*Fiu al faptei nu sunt*). Cel care se sustrage faptei, lumii fenomenale, nu se neantizează. Dimpotrivă, viața sa interioară se intensifică, atingerea

⁵⁴² În materialismul popular combătut de Socrate, “oamenii cei mulți [...] se tem că o dată despărțit de trup, sufletul nu mai rămâne în ființă nicăieri și că, în ziua morții unui om, se află nimicit și piere: în clipa când iese din trup și se desface de el, se risipește ca o adiere, ca un fum, se pierde destrămându-se în zbor și încetează să mai ființeze undeva”. Platon, *Phaidon*, 70 a-b, în *Opere*, vol IV, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983, p. 69.

cu moartea aducându-i inițiatului înțelepciunea. În el se coace un “mistic rod”, care e adevărata sa personalitate, cea esențială, cea divină. Șarpele care șade încolăcit la picioarele sale nu e altul decât șarpele *kundalini* al tantricilor, simbol al energiei latente de la baza coloanei vertebrale, a cărui trezire provoacă “eliberarea” misticului. Aceeași semnificație avea șarpele și în cultul dionisiac și în misterele Eleusine, fiind un simbol al lui Dionysos chthonian ce urcă din infern, dar și al sufletelor eroilor care revin pe pământ sub formă de daimoni⁵⁴³. “Coacerea”, înseamnă dobândirea stării de supraconștiință (“ochii pururi deschiși”) ce se împărtășește din “înțelepciunea de dincolo”.

În peșteră, Zamolxe a trecut printr-o maturizare mistică echivalentă cu o convertire de la religia dionysiacă la religia orfică. El urmează modelul lui Orfeu însuși care, din preot trac al lui Dionysos se transformă în profet al lui Apolo, ceea ce îi atrage mânia bacantelor și moartea prin *sparagmos* (echivalentă cu imolarea lui Zamolxe din finalul piesei). Dramaturgul surprinde prin destinul personajului evoluția religiei geto-dace din ultima ei fază, de dinainte de cucerirea romană. Istoricii au observat faptul că, în secolele I î.e.n.–I e.n. religia Daciei s-a îndreptat către un cult solar sau urano-solar, ca dovadă soarele de andezit, sancturarul-calendar și celelalte descoperiri arheologice din munții Orăștiei⁵⁴⁴. Săvârșită sub oblăduirea castei de preoți a lui Zamolxe, această reformă (în care se încadrează și interdicția de către Deceneu a cultivării viței de vie) a presupus o schimbare a profilului chthonian al profetului-zeu cu unul uranian, tradusă printr-o sinteză a lui Zamolxis cu Gebeleizis, așa cum reforma

⁵⁴³ “Însemnătatea șarpelui la Daci se poate înțelege mai cu seamă din rolul principal pe care-l juca [...] în cultul și misterele lui Bacchus-Sabazios, fiind simbolul ce amintea de transformarea lui Zeus și de originea lui Sabazios, din legenda frigiană. [...] Șarpele de pe vasele mortuare dace amintește caracterul chthonian al șarpelui protector al mormintelor, care în această calitate figurează adesea pe vasele greco-romane și pe basoreliefurile ce înfățișau oștepe mortuare (*necrodeipnia*); el reprezenta sufletul eroilor cărora le era închinat și cărora le servea de simbol. Prin ființa sa, închipuind un dualism contrar, protecția și prosperitatea pe de o parte, moartea și distrugerea pe de alta, el era venerat nu numai ca un demon bun, dar și temut și scârbit ca un demon rău”. Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, p. 717-718. Ținând cont de această ambivalență atracție-repulsie, viață-moarte, ar fi exagerat a vedea în șarpele din poezia lui Blaga un simbol inconștient al surorii moarte?

⁵⁴⁴ Vezi Hadrian Daicoviciu, *op. cit.*, p. 173 sqq. Sanctuarul rotund din incinta sacră de la Sarmisegetusa, pe care istoricul îl analizează ca un calendar dacic, este interpretat de Mihai Nasta ca un simbol pitagoreic al ciclurilor metempsihozei, asemănător cu “zarul psihogonic” prin care se numără cele șase încarnări succesive

orfică a provocat în Grecia asimilarea lui Dionysos cu Apolo⁵⁴⁵. Iată cum Blaga reușește să refacă, întâi în istoria religiei grecești, iar apoi în istoria religiei geto-dace, același scenariu personal, al reunificării polului inconștient cu polul conștient în figura lui Pan și a profetului său, Zamolxe de după reclusiune.

Extaza contemplativă din *Pașii profetului și Zamolxe* duce mai departe efectele extazei frenetice din *Poemele luminii*. Dacă entuziasmul dionysiac provoca desfacerea sufletului de trup, catalepsa panică radicalizează procesul, provocând o a doua sciziune, a spiritului de suflet. Antroposofia europeană, de la gnostici și cabală până la Rudolf Steiner, afirmă tripartiția ființei umane în trup, suflet și spirit (oameni hylici, psihici și pneumatici – în gnosticism, *nephesh*, *rouach*, *neschammah* – în cabală⁵⁴⁶, etc.). Originea ei se află în misterele grecești, la orfici, și în special la pitagoreici și neoplatonici. În cuvintele lui Blaga, cele “trei substanțe” ale ființei umane după mistica greacă sunt: “corpul (*soma*), sufletul (*psyche*) și spiritul (*nous*, *pneuma*, *logos*)”⁵⁴⁷. La moarte, compusul uman se desface în cele trei componente: trupul se reîntoarce în țărână, sufletul împreună cu spiritul urcă în sfera lunii, unde, după o a doua disociere, spiritul își părăsește vehiculul animic și urcă în sferele de foc ale zeilor, personificări ale Ideilor, ale arhetipurilor.

Pe această schemă, fenomenul mistic pe care îl traversează Zamolxe în peșteră nu este o simplă decorporalizare a sufletului (pe care o realizase prin inițierea dionysiacă), ci o depșihizare a spiritului. Ca profet dionysiac, Zamolxe intrase în rezonanță cu *Anima Mundi*; ca profet panic, el se deschide spre Intellectul divin, conștiința absolută, “înțelepciunea de dincolo”. Inițiatul sublimează *orbul* din sine în *sfetnic*. “Ochii pururi deschiși” sugerează

necesare sufletului ca să revină în trupul original. *Op. cit.*, p. 350.

⁵⁴⁵ Pentru evoluția religiei geto-dace spre un cult uranian solar, vezi Mihai Nasta, *op. cit.*, p. 348 sqq.

⁵⁴⁶ Pentru o orientare în uriașa și adesea inutilizabila bibliografie pe această temă, Alexandrian, *Istoria filozofiei oculte*, Traducere de Claudia Dumitriu, București, Editura Humanitas, 1994; Jean M. Rivière, *Istoria doctri nelor esoterice*, Traducere: Viorica Alistar, București, Editura Symposion, 1996.

⁵⁴⁷ *Despre gândirea magică*, p. 250. Pentru o sinteză asupra misticii tripartite a neopitagoreicilor și a

starea de trezie mistică, de supraconștiință. “Cel de pe rug”, dublu al lui Zamolxe, e aruncat în flăcări de “Cumpătatul veșnic treaz”. Zamolxe este pe cale de a se diviniza, de a intra în rândul zeilor din Panteon, al Ideile platoniciene.

Un proces omolog are loc și în cetate, în lipsa lui Zamolxe. Deși profetul a fost alungat, învățătura sa continuă să se răspândească și să acționeze alchimic asupra oamenilor. Asemenea creștinilor persecutați, ascunși în catacombele Romei, și în cetatea dacilor “ucenicii lui [Zamolxe] se tot sporesc de-atunci / pe sub pământ ca iepurii de casă”. În mitologia europeană e răspândită legenda regelui-profet (Arthur, Barbarossa) care se retrage pe o insulă necunoscută sau într-o peșteră în munte, unde va dormi un somn magic un număr rotund de ani, după care se va întoarce ca mântuitor. Recluziunile lui Pitagora, Zamolxe sau Zarathustra, morțile lui Empedocle sau Christos, implică aceeași așteptare soteriologică. Complexul de vinovăție față de profetul alungat sau ucis pe nedrept face ca mesajul acestuia să fie acceptat progresiv, ca o formă de răscumpărare și iertare. Ciobanul care îl lapidase pe Zamolxe devine un bacant involuntar, fiind luat în posesie tocmai de fondul dionysiac pe care îl respinsese atât de brutal. Ceea ce Zamolxe nu reușise prezent fiind, și anume înlocuirea religiei uraniene cu credința în divinitatea chthoniană, se împlinește lent, prin mecanismele vinovăției, în absența sa. Preotul e speriat deoarece tot mai mulți oameni “șoptesc că va să vie iarăși / să-mi smulgă templul și să sfarme zeii”.

Pentru a întrerupe proliferarea subliminală a religiei lui Zamolxe, ce devine tot mai greu de stăpânit, Magul-preot, împreună cu Vrajitorul, pun la cale un plan de exorcizare. Puterea de iradiere a mesajului profetic, constată vrahjitorul, se datorează complexului de vinovăție colectivă: “Sunt tocmai șapte ani de când ai îndârjit / mulțimea să-l alunge, / Eu nu te-am sfătuit, căci un profet / nu e nimic, dar un profet lovit – e mult”. În credințele antice, o crimă nepedepsită atrage asupra întregii cetăți o serie de dezastre și molime, *miasma*. Duhul

neîmpăcat al lui Zamolxe, diagnostichează Magul, “pribegeste neliniștind pe oameni cu boli; cutremure va trimite asupra cetății, căderi de stele asupra stânilor ca să le aprindă, furtuni asupra mieilor ca să-i arunce în prăpăstii și grindină asupra strugurilor”.

Or, impuritatea rituală, complexul de culpabilitate al colectivității dace ar putea fi vindecat prin satisfacerea dorinței de reparație, prin transformarea lui Zamolxe dintr-un *pharmakos* într-un obiect de cult. Diabolicul plan al Magului și al vrăjitorului constă în a-l diviniza pe profet, pentru a oferi mulțimii o supapă de descărcare a sentimentului de culpă: “Să-ntindem în ascuns poporului o cursă? / Mulțimei să-i lăsăm năluca. / Religia lui Zamolxe-și face cuib acum / și-n inimile cele mai statornice prin vechile orașe. / El nu s-a-ntors și totuși e aci. / El ne doboară zeii pentru Orbul său. / Ce-ar fi să răspândim povestea în popor, / că Zamolxe a fost un zeu el însuși? / Ce pierdem? / Avem un zeu mai mult în primitorul nostru templu, / dar astfel mântuim întreg soborul zeilor. / Oamenii divinizând pe Zamolxe / îi vor uita învățătura”.

Divinizarea lui Zamolxe urmărește pervertirea esenței mesajului său profetic, traducerea lui din termenii vitalității dionysiace în cei ai reprezentărilor apolinice. Magul intuiește exact că divinitatea chtoniană a lui Zamolxe este incompatibilă cu panteonul uranian. Prima e de natură mistică, deoarece concepe umanitatea ca fiind consubstanțială divinității. Marele Orb este o cratofanie, un principiu sacru imanent, *daimonion*, din care se împărtășesc toți oamenii. În religia Magului-preot, în schimb, umanitatea este esențial diferită de divinitate, distanța dintre ele fiind de nestrăbătut. Zeii Magului sunt niște principii transcendente, niște *Idei*. Proclamând divinitatea lui Zamolxe, preotul îi subminează baza mistică a învățăturii. Intrat în panteon, Zamolxe nu mai poate oferi exemplul *viu* al unui om care se autodivinizează, care activează în el însuși *puterea* sacră. El devine un zeu ce nu mai poate fi imitat, ci doar adulat.

“Când nu mai e nici o putere / să-nfrângă-nvățătura unui nou profet, / un singur lucru e mai tare ca profetul: / statuia lui!”, spune Magul. Statuia este un “chip cioplit”, adică unul din

acele substitute interzise de Dumnezeu-*viu* al Vechiului Testament⁵⁴⁸. În Grecia arhaică, sculptura avea funcția religioasă de a fixa ființele spirituale, cum sunt morții, daimonii sau zeii. Sculpturi primitive, vag antropomorfe, numite *colossoi*, erau folosite pentru a exorciza duhurile morților care aduceau *miasma* asupra cetății. Printr-o conjurare magică, duhul era “legat” de dublul de piatră, iar statuia era dusă afară din oraș și abandonată la o răscruce de drumuri sau într-o pădure⁵⁴⁹. Cerând să se ridice o statuie lui Zamolxe, Magul-preot încearcă să “imobilizeze” duhul învățaturii profetului, care, altfel, pătrunde tot mai mult în cugetul dacilor. “El n-are-n nici un sanctuar un chip cioplit / cum se cuvine unui zeu. / Cât nimenea nu i se-nchină, / Zamolxe e legat de lut. / Primejdii va trimite-n suflute, / pământul va scrâșni din stânci, / iar mieii vor pieri ca strugurii din vii. / Ciopliți-i chip de piatră lui Zamolxe! / Zeul strigă, cere jertfe!” Preotul urmărește să-l “dezlege” pe Zamolxe de lut, să-l izoleze de puterea vie, chthoniană, silindu-l să urce în cer.

De aici disperarea lui Zamolxe de a se vedea divinizat. Olimpul în care este “trimis” fără voie reprezintă un panteon mort. Față de învățătura sa telurică vitală, religia uraniană este complet devitalizată. Zeii olimpieni sunt izolați de lume, ei nu trăiesc în oameni. Lăcașurile lor de cult sunt “viciene temple / văduvite de credință”, zeii înșiși fiind “ființe / ce nu-s aieva / și totuși omul le păzește de primejdii”. Vrajitorul spune: “Zeii se hrănesc cu suflet omenesc. / Când se isprăvește acest nutreț, / când nu mai crede nimenea în ei, / s-adună triști și-și cheamă marele sfârșit”. Învățătura lui Zamolxe proclama tocmai nietzscheanul “amurg al zeilor”⁵⁵⁰ și căuta izvorul vieții în afara Olimpului, în natură, în puterile subterane.

⁵⁴⁸ Este interesant de semnalat faptul că lui Zamolxe nu i s-au închinat niciodată statui sau alte reprezentări iconografice. Explicația s-ar afla nu numai în aniconismul general al mitologiei trace, asemănătoare din acest punct de vedere iudaismului, ci și în caracterul secret, misteric, al religiei sale. Vezi Jean Coman, *Zamolxis*, Paris, P. Gethner, 1939, p. 28 sqq.

⁵⁴⁹ Vezi Jean-Pierre Vernant, *Mit și gândire în Grecia antică. Studii de psihologie istorică*, Traducere de Zoe Petre și Andrei Niculescu, Cuvânt înainte de Zoe Petre, București, Editura Meridiane, 1995, cap. “De la categoria dublului la imagine”.

⁵⁵⁰ “Misiunea lui Zamolxe își are punctul de pornire într-o stare de lucruri caracteristică unor epoci de «moarte a zeilor». «Gott ist tot», vestea Zarathustra, iar aici zeii sunt «mușegăiți de veșnicie» și templul a devenit

Așezându-l pe profet în panteon, Magul-preot își propune să redirijeze devoțiunea dacilor dinspre divinitatea chthoniană spre cele celeste. Printr-un Zamolxe-zeu, panteonului mort i s-ar reinfuza energia vitală a credinței. Divinizarea lui Zamolxe se întoarce împotriva învățaturii acestuia, ridicându-l în cer, “dar fără-învățătura mea”. Transformată în statuie apolinică, revolta dionysiacă nu mai are împotriva cui să lupte. Magul îi spune lui Zamolxe, în legătură cu poporul dac: “Ai încercat să-l scapi de zei / și azi îți ai și tu / un chip de piatră printre ei! / [...] / Pleacă înapoi! Altarul n-are trepte! / Ești sus – zadarnic cerci – nu poți / să-l mai cobori. / Răzvrătire? / împotriva cui? / Azi nu mai ai nici un vrăjmaș, / poporul ți se-nchină – / și eu-s preotul tău!”

Magul-preot a împlinit în realitate ceea ce începuse să se întâmple cu Zamolxe în peșteră: desprinderea lui *nous* de *psyché*. Învățătura primului Zamolxe era o credință în sufletul uman, ca *putere* chthoniană, ce strălucește în indivizi. Religia Magului-preot e o credință în *nous*, în Intellectul divin. Zeii din panteon sunt idei platoniciene, iar preotul care nu “doarme niciodată” este un simbol al treziei conștiinței, al lucidității, la fel cu cel de-al doilea Zamolxe, stăpânit de “cumpătatul veșnic treaz”. Lupta care se poartă în finalul piesei nu mai este atât între Zamolxe și Mag, cât între Zamolxe dionysiac și Zamolxe orfic. Conflictul dintre profet și zeu, dintre om și statuie, este un conflict între *psyché* și *nous*.

Prin aceasta, Blaga dramatizează tema cea mai acută a filosofiei iraționaliste: opoziția dintre instinct și rațiune, dintre inconștient și conștiință. Dacă spiritul, rațiunea, fuseseră considerate secole de-a rândul ca un factor armonic în raport cu trupul și sufletul, odată cu romantismul ele intră în divorț. Goethe vorbea deja, în *Faust*, de cele “două suflete” opuse în om. Nietzsche, Bergson, Unamuno vor tematiza filosofic polarizarea celor două principii, considerând inconștientul un factor vital, iar conștiința un factor letal, mortificant. Atunci când rezumă doctrina psihologică dualistă a lui Ludwig Klages, Blaga descrie această situație

în termenii următori: “Spiritul pătrunde viața ca o pană, având tendința să despartă corpul de suflet, adică să dezanimeze corpul și să dematerializeze sufletul, iar pe această cale să distrugă în cele din urmă însăși viața. Dar ce este spiritul și ce este sufletul în concepția lui Klages? Spiritul este în primul rând inteligența, care utilizează concepte abstracte; spiritul este actul gândirii și actul hotărârii voliționale; spiritul este autorul faptelor deliberate. Sufletul este trăire în concret, viețuire emotivă în lumea simțită. [...] Spiritul este existență parazitară, câtă vreme sufletul și-ajunge sieși, neavând nevoie de spirit, ca să trăiască. Spiritul, cu alte cuvinte, este un intrus. Într-un asemenea cadru metafizic procesul istoric al omenirii apare ca o luptă progresivă și triumfătoare a «spiritului» împotriva *vieții*, și se va încheia prin distrugerea celei din urmă”⁵⁵¹.

Drama interioară pe care Blaga o exprimă prin actorii mitici ai piesei este ruptura dintre inspirație și intelect, dintre simțire și rațiune. Echilibrul miraculos al acestora atins în anul 1919, exprimat prin simbolul lui Pan, este pe cale de a se rupe. Prin *Zamolxe*, scriitorul explorează un eveniment psihologic deocamdată nebulos pentru sine însuși: redeschiderea lui Pan în cele două tendințe care converseseră în el în perioada “tracă”, cea dionysiacă și cea apolinică. Până acum, cele două dispoziții au alternat în biografia spirituală a lui Blaga, înlăturându-se una pe alta. Copilăria aparținuse trăirii magice; adolescența a adus triumful lucidității și al rațiunii; poezia dionysiacă a primului volum reprezintă o reemergență a fondului magic refulat. Cu poezia panică a celui de-al doilea volum de versuri, alternanța ciclică încetează, cele două dispoziții acomodându-se reciproc. Atașat afectiv laturii sale dionysiace, Blaga simte – în perioada scrierii dramei *Zamolxe* – că energia frenetică izbucnită în el este pe cale de a se sublima în energie apolinică intelectuală. Este un proces care îl înspăimântă, căci are impresia că îl rupe de sursele vieții inconștiente, dar pe care nu îl poate

credința. [...] Atunci apare *Zamolxe* și vrea «să sfarme zeii». Mariana Șora, *op. cit.*, p. 67-68.

⁵⁵¹ *Despre gândirea magică*, p. 251.

opri. Ca urmaș al lui Nietzsche și Bergson, el simte noțiunile, conceptele, ideile ca forme moarte, ca pietrificări ale conținuturilor dinamice ale continuumului psihic.

Transformarea (involuntară) a lui Zamolxe din profet în zeu, din om în statuie, simbolizează sublimarea trăirilor inconștiente în idei teoretice. Magul îi vorbește Cioplitorului despre statui în aceeași termeni în care Nietzsche definea arta apolinică ca o supapă a angoaselor dionysiace: “Copiilor le trebuie vis blând să-i liniștească – / și luminează să le ție-n frâu pornirea, / zăgaz puterilor ce colcăie-n pământul lor / prea rodnic în izvoare tulburi”⁵⁵². De aici, gestul disperat al personajului de a-și distruge statuia, gest care îi va aduce și lui moartea. El refuză pietrificarea în idee, pentru ca intuiția să rămână vie. Pentru religie, ca și pentru poezie, o filosofie a religiei sau a poeziei este o capcană. Blaga simte că, dacă ar da curs tentației teoretizării, ar pierde din nou intuiția *manei*, redescoperită în *Poemele luminii*. Prin divinizare, personajul său este aruncat dintr-o poziție magică într-o poziție mitică⁵⁵³. El încetează să mai simbolizeze relația nemijlocită, de tip magic, a omului cu misterul, și devine simbolul unei reflectări “censurate”, de tip mitologic, a misterului în om. Statuile, ca toate operele de artă, sunt niște reprezentări deformate de către cenzura stilistică impusă de fondul anonim. În aceste condiții, distrugerea statuii exprimă refuzul scriitorului de a accepta condiția

⁵⁵² Intenția Magul de a-l “statuifica” pe Zamolxe urmează ideea lui Nietzsche de sublimare de către greci a angoasei existențiale într-o artă de un calm olimpien: “Pentru a putea trăi, grecii au fost constrânși să-și creeze zei. Această creație trebuie să ne-o închipuim în chipul următor: din lumea primitivă titanică a zeilor, lume a groazei, tendința apolinică spre frumos, prin tranziții încete, a făurit lumea olimpică a bucuriei; așa cum răsar trandafirii din crengile spinoase”. Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, p. 190. În *Pietre pentru templul meu*, Blaga construiește mai multe variante ale metaforei nietzscheene (trandafirul cu spini), sau baudelairiene (floarea crescând din murdărie), precum aceasta: “Aburii ce se ridică dintr-o baltă murdară sunt tot așa de curați ca și aburii ce se înalță din cel mai limpede râu...”.

⁵⁵³ Deosebirea dintre reprezentările magice, sub formă de cratofanii, și personificările mitologice, sub formă de zei, este pusă de George Gană în următorii termeni: “Pornit în căutarea fondului absolut al lumii, poetul e condus de gândirea lui mitică și de o cultură mitologică variată, dar și de un sentiment al magicului, apărut de timpuriu și intrat în structura lui. De aici două serii de reprezentări ale acestui fond, amândouă active în constituirea operei. Pe de o parte mitizarea, transformarea «principiului» în entitate distinctă, personificarea. Ipostaziindu-l mitic, Blaga îi va spune, împrumutând nume de circulație sau inventând altele, cu o libertate care nu e numai terminologică: Dumnezeu, Pan, Elohim, Zeus, Marele Orb, Marele Anonim, Nepătrunsul, Veșnicul. [...] Pe de altă parte, fondul lumii e văzut ca o substanță fluidă, omniprezentă însă impalpabilă, «realitate» efectivă și virtuală totodată, fizică și metafizică, ținând deopotrivă de sensibil și de ceea ce poate fi doar gândit, pieritoare în formele pe care le ia, dar incoruptibilă și eternă în ea însăși. Poetul o echivalează cu lumina.” *Opera literară a lui Lucian Blaga*, p. 157-158. De remarcat omologia opoziției putere / zeu (magic / mitic) cu opoziția

de fals a artei apolinice în dauna condiției intuitive a artei dionysiace, respingerea cenzurii conștiente în favoarea participării magice. Autosacrificiul lui Zamolxe împiedică urcarea Marelui Orb în panteonul uranian. “Orbul e iarăși printre noi. / Îi-n noi”, spun ucenicii profetului. Poetul refuză să piardă pentru a doua oară contactul cu *puterea* din adâncuri.

Totuși, procesul de sublimare nu mai poate fi oprit. În tragediile antice, în *Licurgia* pierdută a lui Eschil, sau în *Bacantele* lui Euripide, înfruntarea dintre preot (Licurg, Penteu) și profet (Dionysos) se termina cu “bacantizarea” preotului. Și în *Zamolxe*, Magul devine preot al profetului divinizat, dar cel cu adevărat sacrificat pentru învățătura celuilalt nu este preotul, ci Zamolxe. Este o expresie simbolică a senzației scriitorului că “autocritica” se întetește tot mai mult, făcând imposibilă întoarcerea la spontaneitatea primelor poeme. De acum încolo, ființa interioară a lui Blaga se va bifurca în mod aproape tragic între *sfetnic* și *orb*. După cum arată George Gană, acum începe o diferențiere a “izvoarelor” scrisului, a limbajelor și a modurilor de expresie⁵⁵⁴. O parte a creatorului, spiritul, *nous*, va fi atrasă tot mai mult de speculațiile metafizice. Ea va da naștere operei filosofice și științifice. Cealaltă parte, sufletul, *psyché*, va încerca să rămână legată de pământ, simțind însă tot mai mult spaima singurătății, a părăsirii. Ea va da naștere volumelor următoare de poezie, bânuite de tristețe și vid, de sentimentul paradisului pierdut. La fel se întâmplă cu orficii la moartea lor mistică: în sfera lunii, spiritul se desprinde de suflet. Primul urcă în Olimp, la banchetul luminos al zeilor, cel de-al doilea rămâne să bânuie ca o umbră spațiul crepuscular al Hadesului aerian. Zamolxe este conceput de Blaga ca un dublu profet, care aduce succesiv dacilor misterele dionysiace și apoi pe cele orfice. El se inițiază și inițiază în ambele aceste procese mistice, atât în pansihismul dionysiac, cât și în panspiritualismul panic. *Zamolxe* încheie perioada de formație a lui Blaga și deschide cele două mari căi pe care se va desfășura de acum creația

nietzscheană între dionysiac, ca principiu al unului nediferențiat, și apolinic, ca principiu al individuației.

⁵⁵⁴ George Gană, *op. cit.*, p. 135-136.

scriitorului român.

Lucian Blaga's Concepts of Mystery and Magic Idea

(Abstract)

Lucian Blaga set the concept of Mystery at the basis of his philosophical and metaphysical system. In different contexts, he asserted that Mystery is “the central concept the theory of knowledge should deal with” (1983: 331), and that it is “the centre of all ontology and metaphysics of cognition” (1985: 491). The importance held by the concept in Blaga's theory was highlighted by all analysts. “Mystery is the concept that stands in the very centre of Blaga's philosophy, as does the Idea for Plato, the Monad for Leibniz, the Category for Kant, the Logos for Hegel, the Will for Schopenhauer” (Drimba, 1994: 7). “The zone of the ‘mystery’ indisputably constitutes the geometric spot of all Blaga's endeavours and aspirations” (Tertulian, 1968: 218). “Any exploration of his philosophy, overcharged with metaphors and speculative concepts, full of metaphysical traps and mazes, should start from what we could call the existential condition or the ontology of the mystery. Any approach conducted by the human spirit in the field of knowledge, science, art and religion – in the field of culture, generally speaking – implies a dramatic confrontation with mystery” (Tănase, 1977: 26).

As George Gană put it, “the sentiment of a cosmic mystery is a primal feeling, which represents Blaga's first characteristic response to the outside world” (1976: 8). The philosophic concept of the Mystery, which was to be worked out by the mature thinker Blaga, resumes the vague feeling of the child Lucian that he and nature is but one thing. In its intuitive roots, the concept points at the miraculous totality constituted by the newly born child and the outside world, at the confusing estate in which the ego functions in unsplit continuity with the whole universe. The concept acts out the sentiment of a magic omnipotence experienced by the little boy in his first years of life.

Blaga extrapolates his psychological configuration to the metaphysical structure of the universe. The original self of the child is projected by the mature philosopher in the image of

the cosmic Big Whole. The position of the ego after the separation from the infantile self, and its impossibility to reestablish direct contact with the magic material, corresponds to the position of man facing the cosmic mystery, which rejects him. The psychological mechanisms of repression used against the unconscious infantile mind are resumed in the concept of a metaphysical censorship which protects the anonymous cosmic found from man's knowledge. No longer capable of recuperating the magic whole through the positive (*cataphatic*) categories of the conscious ego, the philosopher feels like defining the Big Whole through negative (*apophatic*) categories, which focus on the unknown and undefinable attributes of the universe. The cosmic Mystery corresponds to the unspoken world of Lucian Blaga's infancy, to the famous quietness of his first four years of life. Feeding itself on this magic unconscious material, Blaga's work is a philosophy, a poetry and a theatre of mysteries, connected, the same as the ancient pagan mystery cults, to protecting and dangerous, beloved and feared, subterranean deities.

The concept of mystery defines therefore the universe as a whole from which human being is expelled. The concept of a Great Anonymous Being which protects itself through a transcendental censorship couches, in a rational language, the feeling of exclusion from the Big Whole experienced by the child after his separation from the magic fusion with the mother. Man (as any other individuate being), asserts Blaga, has no longer access to the complete and instant comprehension of the whole. The same way the concept of *actual infinity* works in modern mathematics, the concept of Mystery catches the being as an infinite and inexhaustible object of human cognition. Through it, Blaga positioned the unknown as the ultimate object of metaphysical knowledge, joining thus the epistemological presuppositions of the end of the 19th century philosophers, such as Herbert Spencer (who postulated that, "although completely opposed by their respective dogmas, all religions imply, tacitly, that the world [...] is a mystery which awaits inquiry") or Max Müller (who saw in religion "an effort to comprehend the incomprehensible, to express the inexpressible, an aspiration towards infinity").

The category of Mystery has both an ontological and a gnoseological aspect.

On the one hand, the term mystery points at an ontological reference: the being as a whole. Within the ontological mystery, Blaga makes a distinction between two degrees of ontological substantiality: the central existential mystery (which he will define as a Great Anonymous Being), and the derivative existential mysteries (which constitute the universe created by the Great Anonymous Being, that is, the universe of the *divine differentials*). The central existential mystery defends itself against “any possible individual human cognition”, being completely inaccessible to humankind. The derivative existential mysteries “do not defend themselves *directly* against cognition; they defend themselves *indirectly*, by the agency of the «Centre», which *protects* them” (1983: 452). The derivative mysteries are nothing more than the objects of the “created” universe, seized not individually, but from the point of view of the Big Whole. The relationship between the central mystery and the derivative mysteries laying under its “umbrella” parallels the relationship established in Blaga’s psyche between the repressed magic material and the conscious images which derive from it. The individual objects from the writer’s conscious horizon of perception become mysterious when a synergic channel connects them to the magic found.

On the other hand, the concept of Mystery has a gnoseological aspect: besides pointing out at an ontological reference, it also designates the way in which the subject constructs a representation of this reference. In this respect, Lucian Blaga needs to distinguish between Kant’s “thing-in-itself” and “mystery”: the first concept has a “realistic” reference, it points at a *numenon*, while the second is of a “phenomenological” nature, it designates the image of this *numenon* in the mind of the human subject, image that works as “an implicate immanent element of the conscious existence specific to mankind, as an *a priori* element of all the *a priori* and *a posteriori* functions specific to the complete actual human consciousness” (1987: 272).

Considered from the point of view of the cosmic totality, every object “falls into a crisis” and splits into two parts: a finite visible part, directly accessible to the human subject (the *phainic* aspect, from Gr. *phaino* = to show up, to reveal itself), and a hidden part, which hints at the infinity of being and which remains inaccessible as such to the human subject (the *cryptic* aspect). The cognitive operation of projecting an object onto the horizon of the Big

Whole is defined by Blaga as “opening a mystery”. Each individual object shelters a latent mystery which, submitted to a “critical state”, turns itself into a manifest mystery (1983: 320-321).

It would be instructive to observe that Blaga’s “criticist” approach to metaphysics follows Ernst Cassirer’s neo-kantian analysis of mythical thinking. Although Blaga is eager to point out the differences between his own theory and Cassirer’s, the Romanian philosopher is dependent on the concepts elaborated by the beginning of the century thinkers, which were working on the morphology of culture and on the history of mentalities. Blaga does not invent new terms, he picks up “prefab” concepts used by his fellow philosophers, renames and reshapes them, and integrates them in the architecture of his own system. For example, Blaga’s theory of the mystery resumes Cassirer’s argument on the intransitivity of mythical language. “We are used to see [mythical] representations as ‘symbolic’ material, to search behind them a second allusive meaning, which would otherwise remain hidden. Thus, the myth would become a mystery: its true meaning and soundness would no longer lie in what it is revealing through its own figures, but in what it is hiding. If this is the case, the mythical thinking resembles a cipher, which needs a special reader endowed with the deciphering ‘key’” (Cassirer, 1972: 59). Blaga’s distinction between the *phainic* and the *cryptic* aspects of all objects of human cognition should also be compared to Cassirer’s allegation that “myth implies a similar ‘crisis’: it is the result of the emergence in the human conscience of a specific crash, which breaks the intuition of the totality of the world” (Cassirer, 1972: 96). The impossibility of translating the mystery in a rational language leads both philosophers to the conclusion that the magic-mythical language is autonomous; but while Cassirer analyzes it indistinctly, as a way of positive cognition, Blaga divides it in magic language, which he distributes to negative cognition, and mythical language, which he distributes to positive cognition.

The finite objects exposed onto the horizon of the Big Whole appear as mysteries only to individuate human subjects, but not to the Great Anonymous Being himself. The Great Anonymous Being has a positive knowledge of himself, he is cristall-transparent to himself; this means that in his case the knowledge is veridical in respect to its object. Just on the

opposite hand, in the case of the creatures the knowledge is no longer veridical because of the transcendental censorship through which the Creator protects himself against the curiosity of individual subjects.

In the concept of the human aspiration of revealing the mystery of the Great Anonymous Being, Blaga is projecting his own longing for connection to the magic centre deeply hidden in his self. Freely generalizing from his inner experience, he considers that longing for mystery and the ability to relate to the unknown are attitudes specific for all humankind. In his view, man is characterized by two “existential conditions”: the existence in the horizon of the material concrete world, whose purpose is self-preservation, and the existence in the horizon of the mystery, of the metaphysical whole, whose purpose is self-revelation. The upcast of the second existential condition constitutes a “mutation” in nature: mankind comes off from animality and man becomes the unique individuate being aspiring to the revelation of the Big Whole (1987: 267).

This “amphibology” of human conscience refers to two psychological conditions which we could describe, in C. G. Jung’s terms, as living in the realm of the conscience, which centre is the ego, and as living in the realm of the psychic totality, which centre, super-ordinate to the ego, is the self. The same as the Swiss psychologist, Lucian Blaga feels the need to cast the conscious ego within the broader frame of an unconscious self. The specific human consciousness is “the consciousness who casts objects and casts itself on the background of mystery”; “the horizon of mystery participates in the very definition of human consciousness” (1987: 504-505). In Blaga’s anthropology, mystery plays the same role as the unconscious in Jungian analytical psychology: it is an inexhaustible deposit of revelations and images, and a communication channel to nature and universe. The ontological mutation represented by the opening of humans to the cosmic mystery, imagined by Blaga in his metaphysical system, corresponds to the opening of the ego to the totality of the self, experienced by Blaga in his intimate life.

But since the regression to the original self is hindered by a system of inhibitions, Blaga thinks that human knowledge of the cosmic mystery could not end up in a display of positive (*cataphatic*) categories. As a symbol of the magic background, mystery is apprehensible only

through negative (*apophatic*) categories, such as irreducibility, unknowability, and irrationality. The same way that in psychoanalysis unconsciousness precedes consciousness, in Blaga's system mystery is a background for the operations of logical thinking. It is an entity prior to human consciousness and cannot be reduced to rational items. "We can't infer the mystery horizon and the existence in the mystery horizon from the concrete experience in the given world. The mystery horizon and our responses to it are not a logical result of human cogitation" (1987: 267). Mysterious material has, compared to familiar objects, the same autonomy, pre-eminence and inevitability as has the unconscious material compared to conscient thoughts.

Irreducibility to rational categories makes mysteries unknowable, despise all cognitive variations man could subject them to. Leaving Auguste Comte's positive epistemological trend, Blaga no longer aims at enlightening and reducing the unknown, but tries to catch the unknown as such, in a self-standing category. Through a "critic" analysis, he processes the term of mystery, a term "suspicious of multiple meanings, floating in a vague semantic chaos", a "permanent source of confusions and impediments in philosophical thinking" (1983: 331), and enhances it at the status of an efficient philosophical concept. Mystery is posited as the main object of human cognition, and not as one of its undesirable remainders.

In doing so, Blaga proclaims himself to be a forerunner, although he is only a participant in perhaps the most significant epistemological revolution of our century. For example, Émile Meyerson already asserted that "it is impossible to explain reality in a complete way, because there is something in it which resists cognitive penetration"; since the scholar proclaimed the necessity of elaborating new epistemologies which should include the postulate of unknowability. In this trend, Blaga's "dogmatic method" goes together, in the fourth decade of our century, with the non-aristotelian logics of Alfred Korzybski, O. L. Reiser and Paulette Février, with the negative ontology of Jean Wahl, with the negative dialectics of Theodor Adorno, with the dynamic logic of contradictions of Stéphane Lupasco, and with the philosophy of NO of Gaston Bachelard (Bachelard, 1986: 296 sqq).

Another agnostic characteristic of mystery is irrationality. Even if some of the derivative mysteries could be eventually reduced to a rational content, the very foundation of

mystery is of an irrational nature. Furthermore, irrationality is the basic condition of the ontological mystery, which means that it has an ontological status, while rationality is a condition only of the cognitive subject and has a “stylistic” status. Irrational material cannot be processed, using cognitive operations, into rational material; Blaga names this axiom – *principle of the unconvertibility of the irrational*. “We could reduce an irrational item to another irrational item, but we cannot break or decompose it in rational items. [...] This means that ‘mystery’, even when it undergoes the conversion operations of comprehensive knowledge, does not lose its irrationality, it only moves towards a new ‘irrationality’ ” (1983: 498-499). The rationality of the existent is a “mere subjective postulate”; rationality is a feature which applies only to the operations of knowledge, but not to the objects submitted to these operations (1983: 427).

The rational way of thinking is a “stylistic” coordinate, style being, in Blaga’s metaphysics, an element of the cognitive censorship set by the Great Anonymous Being in the human psyche. As such, rationality is meant as an obstacle in the apprehension of the mystery. “Rationality is not a linking element between man and the Great Anonymous Being, but rather an isolating element. More precisely: rationality is a structure which the transcendental censorship imprints upon individuate knowledge” (1983: 500). The Romanian philosopher highlights the contrast between his metaphysics and the Western ones, from Plato and Aristotle to Hegel and Hartmann; all these thinkers alleged that rationality is the ultimate principle of being, which implies that this principle is accessible to human rational mind. But in fact Blaga does nothing more than integrating himself in the irrationalistic *Zeitgeist* which, starting with the Romantics, through Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, to the philosophers of the first decades of our century, claimed that the ultimate essence of being is of an extra-rational, unconscious, volitional, intuitive, vital etc. nature.

The personal motifs which urged Blaga to endorse such a metaphysical option derive from the writer’s intimate relationship between his conscious ego and his magic unconscious. The principle of the irrational nature of the mystery transcribes Blaga’s intuition that the analytical contents of the mature ego are not compatible with the global contents of the infantile self. The synergic representations of the child cannot be reduced or decomposed into

logical units. Holding in mind his own insight regarding the logic impossibility to process the infantile material, Blaga produces a thorough criticism of Lucien Lévy-Bruhl's, Ernst Cassirer's, and other anthropologists' theories, which assert that the mentality of the "primitives" is pre-logical. "Primitive man does not think using different logics than civilized man, nor does he use some embryonic pre-logics. [...] The mind of primitive people is structured in the same logical way and is endowed with the same categorical functions than the mind of civilized people; the difference holds in the fact that primitive man makes a significant greater appeal than civilized man to the irrational concept of a magic power or a magic substance" (1987: 287-288). Defending "primitives" against the charge of a "hypothetical functional corruption of thinking", Blaga is eventually protecting the inner image of the child magically fused with the mother and the world.

The fascination with the infantile material, to which the writer surrenders with a staggering and delightful sentiment of danger, but also with the sentiment of regaining a lethal safety, is the message transmitted by the poem which opens Blaga's poetic work, *I wouldn't crush the corolla of wonders of the world*. Like a musical *clef* on the staves of a score, the poem indicates the fundamental tone on which the poet tunes his inspiration. In contrast with his human fellows, who choose to live in the light of consciousness and thus "smother the charm of the impenetrable hidden / in abysses of darkness", the poet decides upon the shades of the unconscious, which protect the unspoken and the mystery. Blaga feels that he could enjoy the "corolla of wonders of the world" only if he would regain the child capacity of mystical participation to the universe, through an *abaissement du niveau mental*, through a lowering of the censorships of the ego.

The reconstruction of the structures of the infantile self requires desertion of the categories of the intellectual mind. The philosopher calls this leap outside the individuate ego – an *intellectual ecstasy*: "Ecstatic would mean in this context nothing more than ec-static, i.d. being outside oneself, flight of the centre outside the circle" (1983: 266). Human mind can function either en-statically, when it deals with the logical material of consciousness, or ec-statically, when it deals with the irrational material of the self. By asserting that the impulse of leaving the ego is not immanent, but comes from an outside centre, Blaga is

describing in fact the spell power exerted on him by the magic. “The overwhelming drive” towards ecstasy, experienced as a revelation, describes the sentiment experienced by an ego invaded by a message coming from the infantile self. In order to assimilate this “transcendental” message, human conscience should get out of his “functional joints”, and “accept hypotheses beyond human rationality” (1983: 429).

Since man apprehends the world through the images he makes on it, Blaga is necessarily led to the elaboration of his famous theory of the two kinds of knowledge, the *paradisic* and the *luciferic* ways of knowledge. Using the logical categories of the individuate ego, the paradisic way of knowledge divides the universe into finite intelligible objects; using the synthetic categories of the self, the luciferic way of knowledge puts each object as a metonymy of the Big Whole. The philosophical correlation between the phainic and the cryptic aspects of things, between the individuate object and the total mystery, corresponds to Blaga’s psychic experience of the coupling of a single conscious image to the unconscious image of the whole. As a cognitive drive which points ec-statically to the agglutinated objects of the infantile self, the luciferic way of knowledge casts the “open mystery” as its specific object of cognition (1983: 316, 321).

Taking into account the *principle of the inconvertibility of the irrational*, the goal of the luciferic way of knowledge is not to reduce mysteries, but to vary their intensity, through different logical operations. Blaga tells one from another three possible kinds of qualitative variation of the mystery: weakening, which he defines as *plus-cognition*; stabilisation, which he defines as a *zero-cognition*; and enhancement, which he defines as a *minus-cognition* (1983: 324-331). The first two processes belong to intellectual en-stasy, because they aim at the diminution (or immobilisation) of the mystery; the third process belongs to intellectual ec-stasy, because it aims at the amplification of the mystery. By overprinting these three vectors on a tripartite psychological system (sensibility, imagination, reason), Blaga is able to produce a “topography” of the mysteries, depending on the directions of transcendence from the phainic to the cryptic aspects of the objects. But rather than a planisphere of the cosmological mystery, the philosopher is most likely drawing up a map of his own psyche and of the highways between consciousness and unconscious. Eventually, his

approach should enable him to infer a pattern that would apply both to the psychology and to the ontology of the mystery.

Minus-cognition, specific to the ec-static knowledge, is a regressive operation whose ultimate goal is integration in the radical and almighty mystery. The luciferic way of knowledge, as a huge apology of the existential mystery, endows man with only two main possibilities: positive cognition, which aims at converting the unknown into knowable material, and negative cognition, which aims at a complete integration in the mystery as such. “These two ways are the only possible ones; in fact they cover completely the field of individuate cognition. As an instrument of apologetic conversion of the existential mysteries, individuate knowledge can take even the aspect of a dissimulating revelation, or the aspect of integration in the mystery as such.” (1983: 488). Like a white light, the positive knowledge destroys the film of existential mystery; in order to correctly develop this film, the poet needs a black dark light, which should not decompose the object by imposing to it the structures of the subject. The poet’s moonlight should not “murder the secrecies” of the magic self, but, just on the contrary, endow “the dark horizon / with wide shudders of the holly mystery”.

It is quite easy to see how Blaga develops and elaborates his personal insight (in what concerns the possibility of a sympathetic cognition of the unknown) through a re-interpretation of his philosophical readings. The theme of a negative knowledge was set up by Plato (who, in *Parmenides* 141e-142a, defines the One by negating him all his attributes) and the neoplatonic thinkers (Plotinus, in his turn, feels compelled, for example in *Enneads* V, 5, 13, to use the negation in order to suggest the super-categorical nature of the One). From Greek philosophy, the theme was taken over by Christian fathers, such as Irenaeus, Clement of Alexandria or Gregory of Nice. Pseudo Dionysos Areopagitos, for example, makes the dogmatic distinction between two ways of apprehending God: an affirmative descending (*cataphatic*) way, which starts from God and analyses the positive attributes which derive from Him, and a negative ascending (*apophatic*) way, which starts from the most remote attributes of God and ascends to Him by successively discarding these attributes. The positive cataphatic knowledge defined by Blaga is the knowledge which moves on from the infantile

mystery and tries to decrease its irrationality; the negative apophatic knowledge, just in the opposite way, turns back towards the magic found, trying to catch it as such.

“Archimedes turning point” of Blaga’s concept of negative knowledge is the *idea* of mystery, the sole idea capable of transcending the horizon of the individuate conscience and of reaching the realm of the unconscious self. Shifting the debate from the ontological reference designated by the Mystery (i.d. the Big Whole) towards the sign of this reference (the *term* Mystery), Blaga develops a kantian criticism of the luciferic knowledge, showing that man could apprehend the absolute only through negative ideas. All positive knowledge about the existential mystery is stylistically deformed by the transcendental censorship, which operates through depth categories genetically implanted in the human psyche. “The tenebrosity specific to these categories made me think that they are deeply rooted in the human unconscious mind”, says Blaga (1985: 271). It appears that, very much as existential mystery is a cosmic projection of the infantile self, the same the transcendental censorship is a projection of the writers’ psychological interdictions of regression to the magic found. The structural inhibitions which separate the ego from the self, respectively man from the Great Anonymous Being, could be defeated only by negative ideas, which ec-statically break through the individuate ego and penetrate into the total configuration of the self.

The idea of mystery, says Blaga, “covers the ‘total object’, but it covers it very much as in fine arts the negative of a film or the moulding of a statue cover their ‘object’ ” (1983: 491-495). The concept of mystery does not positively uncover its reference, it seizes it in its very characteristic nature – unknowability. The negative idea of mystery manages to “break through the barrier of the transcendental censorship” only by assimilating and by expressing the very idea of censorship. This is why the Great Anonymous Being appears as a mystery to all individuate subjects. Unlike all the forerunner philosophers of the apophatic knowledge (Plato, Plotinus, Pseudo Dionysos Areopagitos), who yet defined the absolute using a positive term (the One, the Good, the Being, God), Blaga defines the absolute using a negative term (Mystery) which seizes its most appropriate characteristic, negativity, as a positive category. The idea of mystery is therefore something more than a philosophical category, it

circumscribes “the whole horizon of a way of knowledge, i.d. of the luciferic way of knowledge”.

*

Mystery is the most appropriate idea for the “total object”, because it “makes us aware of an *essential absence* in the object of cognition, absence we should substitute to an *accidental presence*” (1983: 492). Mystery is the pattern of all negative ideas which, throwing the object into a “state o crisis”, forward from its visible phenomenal aspect to its hidden unknowable essence. The pattern of the mystery moulds an entire class of negative representations, which make up a specific field of the human culture, i.d. the magic representations.

As the idea of mystery casts the objects onto the horizon of the Big Whole, the same the magic representations integrate the empirical phenomena into partial totalities, into “magic unities”. Magic is a prolongation of the mystery or, in Blaga’s words, “into the idea of the magic holds grip, as in a conscious tag, the mystery as such”. Very much as the mystery, the magic idea does not try to convert the unknown material into images or concepts, but manipulates it as a negative material. Blaga’s filiation between mystery and the magic idea was brought to light by George Gană: “In its primitive form, the sentiment of a cosmic mystery merges with the sentiment of some unknown powers which animate things, transform beings into something different than themselves, change the aspect of the natural scenery. Briefly, it merges with the sentiment of the magic”. As is the case for mystery, writes on the analyst, “the praise of the magic echoes, beyond its informative and speculative aspect, the feelings experienced by Blaga in his infancy” (1976: 11, 14).

Consistent rather with his own insight on the “indistinct totalities” used by the child than with anthropologists’ theories on the disfunctionalities of primitive mind, Blaga asserts that magic units are a content of the mind and not a function of the magic mentality. “Much of the categories and concepts we are currently using have no correspondent in primitives’ mentality. Generally speaking, primitives acknowledge the world using different categories than we use, but make judgements using logical laws similar to ours. Primitive mind differs from civilized mind in what concerns its content and not its logic functions” (1983: 260).

Magic ideas are image-concepts which resume chains of phenomena that primitive mind seizes synthetically, and not analytically. The terms: witchcraft, magic, superstition, designate the “intermediate processes” through which individuals act out a psychic representation (for example, the chain of intermediate processes between “the order propelled by a hypnotist and the accomplishment of this order by the hypnotised”), or through which people infer a causal nexus between two exterior phenomena (for example, in the popular belief that “If the moon sheds an aura by night, the next day it will rain”).

“We can assume”, says Blaga, “that the magic idea plays the role of a cognitive deputy: it covers, resumes and substitutes a whole mass of various unknown items.” Unlike science, which asks for “a cautious examination of all components” of the “empirical complexes” of facts, magic casts “in stead of this large number of unknown items a single component: the magic unit”. Doing so it spares “primitives and village people the effort of a large and difficult factorial examination, effort they even couldn’t afford” (1987: 308-309, 313, 317-318). Magic thinking and luciferic knowledge are similar in that, unlike paradisiac knowledge which transforms phenomena in concepts, both of them turn phenomena into “signs of a mystery” (1982: 320).

Blaga’s theory converges (or maybe even take inspiration in) with Lucien Lévy-Bruhl’s anthropological analyses. The French anthropologist makes a parallel between modern logical thinking, which searches inductively the intermediate causes of the links between phenomena, and primitive thinking, which establishes intuitively mystical *pré-liasons* between phenomena. “Primitives’ *pré-liasons*, which are not in the least powerless than modern man drive to search for the causes of each phenomenon, establish with no hesitation a direct relationship from this or that sensitive perception to such and such invisible power” (Lévy-Bruhl, 1922: 48). The magic units defined by Blaga correspond to Lévy-Bruhl’s *pré-liasons*.

Very much as the idea of mystery, the magic idea designates a whole through its “negative characteristics”. Magic rituals, observes Blaga, are irrational, imageless and undescrivable, because they lack figures accessible to imagination, reason and senses. Because of this “configurative deficiency”, magic rituals don’t enlighten the mystery, just on the contrary, they contribute to “fix, consolidate and maintain the horizon of mystery as such”

(1987: 290). Magic knowledge does not try to convert the mystery, it only reshapes it in order to make it graspable in its very essence. Unlike all paradisiac ways of knowledge, magic idea does not aim at translating the mystery into positive images or ideas; it confines to a “stereotypical [i.d. ritual] semi-revelation” of the mystery. This is why “the magic idea participates in the objectivity specific, within all the ideas of human spirit, only to the idea of mystery” (1987: 336).

Sharing the same apophatic nature together with the concept of mystery, the magic idea transcends the empirical reality without being deformed by the Big Whole censorships. Magic is not a style-generating knowledge, it does not suffer the imprint of the depth categories. It holds a unique place among all forms of human culture, the same as luciferic knowledge stands apart from all forms of paradisiac knowledge. Blaga successively contrasts the default of images of magic with the visionary configurations of mythology, with the abstract constructions of metaphysics, with the concrete intuitions of art, and with the conceptual systems of science. Because of its particular essence, magic does not compete the mythological, religious, scientific, philosophical or artistic “explanatory scripts” of the world. While these ones fight to substitute each other, magic tends to merge with them, to impregnate them, as an additional complementary way of knowledge.

Mythology, religion, art, philosophy and even science are more or less permeated with magic. Blaga’s searching for magic elements in myths, in religions, in metaphysical systems, and in scientific theories, joins Bachelard’s attempt to discern imaginary and sensitive elements, as epistemological obstacles, in the abstract scientific thinking. What makes the difference is that the French philosopher proposes a psychoanalysis of the scientific thinking which should evacuate all substantialistic and animistic projections from the abstract concepts, while Blaga has in view a conjunction of the senses, the imagination and the ration, in order to obtain a total epistemological approach.

The unique alternating perspective magic is competing with is empirical experience. Magic and empirical thinking are two autonomous psychic centres, which compete for “the hegemony over the perspective”. Blaga’s contemporary anthropologists held different views on the relationship between primitive mentality and modern pragmatism. On the one hand, L.

Lévy-Brühl thought that primitive people use a different system of representations than modern people, and since their “impermeability at learning from experience” (1922: Chapter “Indifférence de la mentalité primitive aux causes secondes”). On the other hand, Bronislaw Malinowski was of the opinion that in primitive mind empirical observations join magic representations, the two of them covering the sphere of the profane, respectively the sphere of the sacred (1925: Chapter “Rational handling of the natural environment by man”). Consistent with his own way of thinking, Blaga considers that empirical experience subordinates to an immanental point of view, while magic represents a point of view which transcends the world we can see and touch. To the fragmentary perspective of pragmatism, magic thinking opposes an integrative perspective which connects things to the cosmic mystery. “Myth and magic are the most appropriate means which enable human mind to take an easier jump from the ‘part’ to the ‘whole’ ” (1983: 139)

The opposition between magic and empirical thinking, seen as two “fundamental points of perspective”, parallels in Blaga’s philosophical system the insight the philosopher has over his own psychic configuration. Experience is a way of knowledge which refers to an en-static ego and holds within the frame of consciousness and of the principle of reality. Magic is a way of knowledge belonging to an ec-static ego, which tends to transcend the limits of consciousness towards the realm of the unconscious. Blaga, the grown person, feels uncomfortably within the coordinates of his individuate ego and longs for his infantile self. Magic thinking offers him a wonderful corridor of regression, the personal “subjective purpose of the magic idea” being “the creation of a world propitious to human soul”. Man’s magic thoughts endow things with a psychoid nature; by such an animistic projection, man arrange nature as a live and vital *milieu*, and recovers thus the state of symbiosis of the child with the mother and the world. Magic projection allows man to experience an inner regeneration, a “self-induction” with power, “in the sense expressed by the phrase: Animating things, the soul animates itself” (1987: 329).

Magic is therefore the royal way of access to the central mystery. Blaga treats magic as the “hub” that holds together myth and science, arts and philosophy, and all the other forms of human culture. By raising magic at the dignity of “the most polyvalent idea of human

spirituality”, the writer implicitly confesses his own dependence on the magic found, as a source of all creative inspiration. At the end of the treatise *On Magic Thinking*, Blaga sketches a compass rose of the functions of magic, which covers the main necessities of human being: ontological, cognitive, pragmatic, vital, poetical and religious. The theory that magic “pervades” the major fields of human creativity (mythology, religion, metaphysics, science and arts) is correlated to the intuition that the great themes and symbols of Blaga’s poetical, philosophical and theatrical works feed on the infantile magic material.

The personal considerations upon the history of mentalities which close Blaga’s treatise may be read as an unwilling intimate confession: “It is not surprising that having such wide applications the idea of the magic plays an important role in humankind spiritual life. It is quite certain that, any criticism it could be submitted to, the idea of the magic would never be completely discarded by human conscience; and if it would, it is certain that it will continue to irradiate from human unconscious, and to influence from there our orientation in the universe and our most distinguished feelings” (1987: 334-337).

Human culture is conceived by Blaga as a branchy genealogical tree whose roots, represented by magic, hold grip on the mystery. “Irradiating from the unconscious”, the magic idea nourishes as a placenta the main creative concepts developed by the Romanian philosopher: the myth, the sacred, the dogma and the metaphor, and their respective cultural fields.

Conversely derived from magic, myth is the most archaic instrument of positive knowledge, from which derive in their turn the other ways of cognition. What makes the difference between magic and myth, in spite of their great archaism, is that myth completes the imaginary revelation avoided by magic. While magic is a “stereotypical semi-revelation” which prolongs the mystery, mythology is a “dissembling revelation” which stylistically represses the mystery, by substituting it with an icon. “The myth is an attempt of revealing the mystery by means of fantasy. The myth converts the existential mystery, if not adequately, at least positively, into self-sufficient images and figures” (1987: 219). Using these criteria, Blaga distinguishes between myths without magic motifs, magic without mythical motifs, and mixed forms of myth and magic. In other terms, myth is a way of expression which proceeds

from the original magic and uses the bewitching power of the magic in order to “shed glimpses of the unfathomable mystery”. The sound genuine myth is autonomous and inconvertible to other ways of cognition; “the logical conclusion, sums up Blaga, is that such ‘myths’ mirror transcendent mysteries deeply dissembled by our own mythical intuition or vision” (1987: 463).

From the magic idea also proceeds the idea of the sacred, seen as the central element of religious thinking. “In fact, the sacred was initially an attribute of the magic power or of the magic substance, or an attribute of the things and of the beings carriers of a magic charge. [...] I incline therefore to see the sacred as a diluted, ethereal, sublimated derivative quality which was first attributed only to magic, seen as a feared and at the same time wanted power, as a conjured or prohibited substance, avoided or admired beyond all limits” (1987: 333). In order to establish the link and then the conceptual transference from magic to religion, Blaga makes use of Rudolf Otto’s definition of the sacred as a *numinosum*, as a *mysterium tremendum* (Otto, 1926).

Significantly, Christian religion exerted a *numinous* influence upon Blaga merely as long as the writer perceived it in the terms of a magic power, as a prolongation of the magic, that is during his childhood. Until the age of ten or eleven years, remembers the memoirs-writer, “my life was to be under the control ever greater of a religious feeling, amplified by unexpected outgrowths. And this went on gradually. I don’t exaggerate when confessing that for years I spent every day a couple of hours in prayers. In internal prayers without any exterior ritual” (1965: 46). The genuine religious feeling vanished precisely when Blaga, as a rational young man, during his “socratic” adolescence, repressed the infantile magic material.

But magic was to be recovered through new cultural concepts, such as the metaphor, in poetry, and the dogma (or transfigured antinomy), in metaphysics. Blaga defines the metaphor as a transposition of the magic idea into arts, as an attempt to rebuild, in the stylistic settings of poetry, “the daring links between moments and things” implied by the magic units of phenomena (1987: 317). Essentially, the definition Blaga gives to metaphor (and especially the distinction between plastical and revealing metaphors) relies on the relationship between the phainic and the cryptic aspects which characterises the luciferic way of knowledge.

“Plastical metaphors have the specific quality of pointing to an object without showing its magic aura or power. [...] Revealing metaphors are intended to bring light about something hidden in the same object. Revealing metaphors try to uncover a mystery using the means offered by the concrete world, by senses experience and by fantasy” (1985: 353-354). Although metaphor stylistically dissimulates the mystery as well as any other tool of the positive knowledge, Blaga feels it as a substitute and as a prolongation of the magic idea. Though in an improper manner, metaphor is still capable of projecting man onto the horizon of the mystery. This makes the philosopher to confer metaphor an anthropological and metaphysical dignity, to consider it an element representative for the creative destiny of mankind.

Finally, the magic idea is recovered in the concept of the transfigured antinomy, which crowns Blaga’s gnoseology. All kinds of “comprehensive” cognition, from the paradisiac-scientific to the luciferic-metaphysical, are bound to make appeal, in limit situations, to paradoxical concepts, which are no less than transpositions of the magic into empirical and logical categories. In order to catch and to resume the chain of complex mental operations which link the psychic representation of an act to its physical enactment, empirical knowledge has to resort to magic ideas (which play the role of a “cognitive deputy”) from occultism, such as hypnosis, suggestion, telepathy, clear-sightedness (1987: 308-310; 1983: 464-469). We know from his “Editorial legacy” that Blaga planned at a certain moment to systematically tackle the most ‘problematic’ and ‘ill-famed’ problems of the occult knowledge (parapsychology and metapsychology) (1983: 58-59); even if, responding to a scientific spirit of rigour, he eventually disregarded them, we’ll meet them again in the fantasy narrative from the novel *Charon’s boat*.

But dislike scientific and paradisiac ways of knowledge, bound to resort to paradoxical concepts (such as the $\sqrt{-1}$ factor from algebra) only in limit situations, Blaga’s gnoseology makes an extensive use of the magic irrationality. Blaga builds up an equivalent of the magic idea in the rational thinking: the dogma, or the transfigured antinomy. Monographically analysed in *The Era of the Dogma*, dogma stands in the very centre of the luciferic knowledge, as an instrument purposefully developed by the philosopher in order to break an

apophatic way of access (different from the magic one) to the ultimate mystery. Antinomy is a result of the transference of the magic into logics, of the translation of the magic unities into analytical judgements. In describing these two ways of knowledge (which we previously defined as ec-static cognition, specific to the infantile self, and en-static cognition, specific to the mature ego), Blaga is obviously influenced by the language specific to his contemporary *Zeitgeist*, shaped for example by Bergson. Magic thinking corresponds to Bergson's intensive, qualitative, dynamic and vital psychic moods, such as intuitions, sentiments, passions, while logics corresponds to Bergson's extensive, quantitative, inert and still psychic moods, such as the ideas, the notions and the judgements (Bergson, 1912: 22-63). The two ways of knowledge are autonomous, therefore magic representations find the only possible rational equivalent in antinomies and logical paradoxes.

Blaga arouses the ambition not only of distinguishing magical from logical thinking, but also of elaborating an intellectual knowledge which should include the magic found. To the primitive total perception of the infantile self, the philosopher opposes the metaphysical total vision of the mature self, which manages, through ec-static and apophatic categories, to reinstate the unconscious material into the conscious system. This is why dogma is a wider concept than the magic idea, and why metaphysics, as a philosophical image of the Big Whole, should include magic and mythical elements. "Any metaphysical thinking points at the totality of the existence, and this purpose compels human spirit to make concessions to myth and magic. Without such spontaneous derogations, human knowledge would never be able to arise from the given elements of the concrete existence to the totality of the existence. In this respect, myth and magic are the most at hand means of leaping from 'the parts' to 'the whole' " (1983: 139). And Blaga continues by proving that myth and magic are "hidden but structural elements" of any philosophy (Plato's, Spinoza's, Leibniz's, Hegel's, and so on) that aims at catching in synthetic concepts the mystery of the universe.

This is also the theoretical explanation of Blaga's large appeal to mythical images and symbols in his philosophical narrative. The endeavour of catching the Whole should rely on the widest "methodological expansion", by putting to work all the cognitive instruments of the human spirit. "I won't avoid rational thinking and exact concepts when I'll come upon

facts that unequivocally fit in precise patterns. I won't avoid mythical thinking when I'll cover misty and hidden zones. I won't avoid ec-static thinking when the antinomies of existence will unavoidably face me. I even think that granting mythic depth to scientific-rational results, and scientific precision to mythical visions is a task we should definitively endorse" (1983: 448). Methodical impregnation of science with the spirit of mythical depths, and of myth with the spirit of scientific rigour is a consequence of Blaga's fascination with recovering, through a conjunction of all stylistically repressed visions accessible to mature man, the unrepressed magic found of childhood. In Blaga's vision, true metaphysics is a "supreme essence" which transforms the magic motifs of our existence into philosophical concepts.

References:

Bachelard, G. (1986), *Dialectica spiritului științific modern [The Dialectics of Modern Scientific Spirit]*, București: Editura Științifică și Enciclopedică.

Bergson, H. (1912) [1993 for the Romanian translation], *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței [An Essay on the Immediate Data of the Conscience]*, Cluj: Dacia.

Blaga, L. (1965), *Hronicul și cântecul vârstelor [Chronicle and Song of the Ages]*, București: Editura Tineretului.

— (1983). *Trilogia cunoașterii [Trilogy of cognition]*, in Dorli Blaga (Ed.), *Opere*, București: Editura Minerva, vol. 8.

— (1985). *Trilogia culturii [Trilogy of culture]*, *Opere*, 9.

— (1987). *Trilogia valorilor [Trilogy of values]*, *Opere*, 10.

— (1988). *Trilogia cosmologică [Cosmological Trilogy]*, *Opere*, 11.

Cassirer, E. (1972), *La philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*, Paris: Les Editions de Minuit.

Drimba, O. (1994). *Filosofia lui Blaga [Blaga's Philosophy]*, București: Excelsior – Multi Press.

Gană, G. (1976). *Opera literară a lui Lucian Blaga [Lucian Blaga's Literary Work]*, București: Minerva.

- Lévy-Bruhl, L. (1922). *La mentalité primitive [Primitive Mentality]*, Paris: Félix Alcan.
- Malinowski, B. (1925) [1993 for the Romanian translation]. *Magie, știință și religie [Magic, Science and Religion]*, Iași: Editura Moldova.
- Otto, R. (1926) [1992 for the Romanian translation]. *Sacrul. Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul [The Sacred]*, Cluj: Dacia.
- Tănase, Al. (1977). *Lucian Blaga – filosoful poet, poetul filosof [L. B. – the philosophic poet, the poetic philosopher]*, București: Cartea Românească.
- Tertulian, N. (1968). *Eseuri [Essays]*, București: Editura pentru Literatură.

Bibliografie generală

Opera

Ceasornicul de nisip, Ediție îngrijită, prefață și bibliografie de Mircea Popa, Cluj, Editura Dacia, 1973

Correspondență (A-F), Ediție îngrijită, note și comentarii de Mircea Cenușă, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989

Curs de filosofia religiei, Text stabilit de Dorli Blaga, Christu Nastu și G. Piscoci Dănescu, Alba-Iulia - Paris, Editura Fronde, 1994

Elanul Insulei – aforisme și însemnări –, Prefață, text stabilit și note de George Gană, Ediție îngrijită de Dorli Blaga și George Gană, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977

Isvoade. Eseuri, conferințe, articole, Ediție îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau, Prefață: George Gană, București, Editura Minerva, 1972

Hronicul și cântecul vârstelor, Ediție îngrijită și cuvânt înainte de George Ivașcu, București, Editura Tineretului, 1965

Luntrea lui Caron, Roman, Ediție îngrijită și stabilire text: Dorli Blaga și Mircea Vasilescu, Notă asupra ediției: Dorli Blaga, Postfață: Mircea Vasilescu, București, Editura Humanitas, 1990

Opere, Ediție îngrijită de Dorli Blaga, București, Editura Minerva, vol. 7 (*Eseuri*), 1980; vol. 8 (*Trilogia cunoașterii*), 1983; vol. 9 (*Trilogia culturii*), 1985; vol. 10 (*Trilogia valorilor*), 1987; vol. 11 (*Trilogia cosmologică*), 1988

Opere, Ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, vol. 1 (*Poezii antume*), 1982; vol. 2 (*Poezii postume*), 1984; vol. 3 (*Teatru*), 1986; vol. 4 (*Teatru*), 1991; vol. 5 (*Teatru*), 1993

Pietre pentru templul meu, București, Editura “Cartea Românească”, 1920

Vederi și istorie, Ediție îngrijită și prefăcută de Mircea Popa, Galați, Editura Porto-Franco, 1992

Omul

Ion Bălu, *Viața lui Lucian Blaga*, București, Editura Libra, vol. I, 1995; vol. II, 1996

“Biblioteca critică”: *Lucian Blaga*, Studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București, Editura Eminescu, 1981

Bazil Gruia, *Blaga inedit: Amintiri și documente*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1974

Bazil Gruia, *Blaga inedit – Efigii documentare*, vol. I-II, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981

I. Opreșan, *Lucian Blaga printre contemporani*, Dialoguri adnotate, București, Editura Minerva, 1987

Lelia Rugescu, *Cu Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1985

Mircea Vaida, *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*, București, Editura Minerva 1975

Mircea Vaida, *Pe urmele lui Lucian Blaga*, București, Editura Sport-Turism, 1982

D. Vatamaniuc, *Lucian Blaga, 1895-1961, Biobibliografie*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1977

Critica

Nicolae Balotă, *Euphorion. Eseuri*, București, Editura pentru literatură, 1969, Cap. “Lucian Blaga, poet orfic”

Pavel Bellu, *Blaga în marea trecere*, București, Editura Eminescu, 1970

Ion Breazu, *Studii de literatură română și comparată*, vol. II, Ediție îngrijită, postfață, bibliografie și indice de nume de Mircea Curticeanu, Cluj, Editura Dacia, 1973, cap. “Opera poetică a lui Lucian Blaga”

George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982

Pompiliu Constantinescu, *Figuri literare*, Prefață de Gabriel Dimisianu, București, Editura Minerva, 1989, Cap. “Lucian Blaga”

Ovid S. Crohmăniceanu, *Literatura română și expresionismul*, București, Editura Eminescu, 1971

Ov. S. Crohmăniceanu, *Lucian Blaga*, București, Editura pentru Literatură, 1963

Ștefan Aug. Doinaș, *Lectura poeziei*, urmată de *Tragic și demonic*, București, Editura Cartea Românească, 1980, Cap. “Eseu asupra poeziei lui Lucian Blaga”

Ștefan Aug. Doinaș, *Orfeu și tentația realului*, București, Editura Eminescu, 1974, Cap. “Însemnări asupra «bestiarului» blagian”

Ștefan Aug. Doinaș, *Poezie și modă poetică*, București, Editura Eminescu, 1972, Cap. “Poetica lui Lucian Blaga: De la «osândă» la «mântuirea» cuvântului”

Ovidiu Drimba, *Filosofia lui Blaga*, București, Casa de editură Excelsior – Multi Press, 1994

V. Fanache, *Eseuri despre vârstele poeziei*, București, Editura Cartea Românească, 1990, Cap. “Setea de lumină”, “«Taina marilor ape»”, “Umblet și popas”, “«Sufletul

satului»“, “Trecere, petrecere”, “Cântecul menit să consume materia”

V. Fanache, *Întâlniri... (Critică și istorie literară)*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976,
Cap. “Lirica lui Blaga”

Constantin Fântâneru, *Poesia lui Lucian Blaga și gândirea mitică*, București, Colecția
«Convorbiri literare», 1940

George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976

Leonard Gavrilu, *Inconștientul în viziunea lui Lucian Blaga, Preludii la o noologie
abisală*, București, Editura IRI, 1997

Dumitru Ghișe, Angela Botez, Victor Botez (coordonatori), *Lucian Blaga – cunoaștere
și creație. Culegere de studii*, București, Editura Cartea Românească, 1987

Ion Ianoși, *O istorie a filosofiei românești – în relația ei cu literatura –*, Cluj, Biblioteca
Apostrof, 1996

Alexandra Indrieș, *Sporind a lumii taină. Verbul în poezia lui Lucian Blaga*, București,
Editura Minerva, 1981

Melania Livadă, *Inițiere în poezia lui Lucian Blaga*, București, Editura Cartea
Românească, 1974

Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. 1-2, București, Editura
Minerva, 1973

Eugen Lovinescu, *Scrieri*, vol. 1 *Critice*, Ediție și studiu introductiv de Eugen Simion,
București, Editura pentru Literatură, 1969, Cap. “Lucian Blaga”

Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, București, Editura pentru Literatură, 1968

Dumitru Micu, *Estetica lui Lucian Blaga*, București, Editura Științifică, 1970

Dumitru Micu, *Lirica lui Lucian Blaga*, București, Editura pentru Literatură, 1967

Marin Mincu, *Critice II*, București, Editura Cartea Românească, 1971, Cap.
“Predestinarea poetului”

Marin Mincu (antologie, tabel cronologic, prefață și comentarii), *Texte comentate: Lucian Blaga – Poezii*, București, Editura Albatros, 1983

Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984

Mircea Muthu, *Permanențe literare românești din perspectivă comparată*, București, Editura Minerva, 1986

Ion Negoitescu, *Istoria literaturii române*, București, Editura Minerva, 1991, Cap. “Lucian Blaga”

Ion Negoitescu, *Însemnări critice*, Cluj, Editura Dacia, 1970, Cap. “Blaga și artisticul sau de la filosofie la dramă”

Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, București, Editura Eminescu, 1980

Alexandru Paleologu, *Spiritul și litera. Încercări de pseudocritică*, București, Editura Eminescu, 1970, Cap. “Teatrul lui Lucian Blaga”

Ion Pop, *Lucian Blaga – Universul liric*, București, Editura Cartea Românească, 1981

Ion Mihail Popescu, *O perspectivă românească asupra teoriei culturii și valorilor. (Bazele teoriei culturii și valorilor în sistemul lui Lucian Blaga)*, București, Editura Eminescu, 1980

Cornel Regman, *Selecție din selecție*, București, Editura Eminescu, 1972, Cap. “Blaga și verbul”

Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. II, București, Editura Cartea Românească, 1976, Cap. “Lucian Blaga”

Grigore Smeu, *Sensuri ale frumosului în estetica românească*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1969, Cap. “legea nontransponibilității”

Henri H. Stahl, *Eseuri critice despre cultura populară românească*, București, Editura Minerva, 1983, Cap. “Lucian Blaga și filozofarea despre filozofia poporului român”

Dumitru Stăniloae, *Poziția domnului Lucian Blaga față de creștinism și ortodoxie*, București, Editura Paideia, 1993

Mariana Șora, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1970

Octav Șuluțiu, *Pe margini de cărți, M. Eminescu. – Regina Maria. – N. Iorga. – T. Arghezi. – Lucian Blaga. – Gib. I Mihăescu*, Sighișoara, Editura Miron Neagu, 1938

Octav Șuluțiu, *Scriitori și cărți*, Ediție îngrijită, tabel cronologic și prefață de Nicolae Florescu, București, Editura Minerva, 1974, Cap. “Lucian Blaga”

Alexandru Tănase, *Lucian Blaga - Filosoful poet, poetul filosof*, București, Editura Cartea Românească, 1977

N. Tertulian, *Eseuri*, București, Editura pentru literatură, 1968, Cap. “Lucian Blaga”

Eugen Todoran, *Lucian Blaga – Mitul dramatic*, Timișoara, Editura Facla, 1985

Eugen Todoran, *Lucian Blaga - Mitul poetic*, Timișoara, Editura Facla, vol. I, 1981, și vol. II, 1983

Mircea Tomuș, *Cincisprezece poeți*, București, Editura pentru Literatură, 1968, Cap. “Poezia lui Lucian Blaga. Univers, motive, atitudini”

Laurențiu Ulici, *Recurs*, București, Editura Cartea Românească, 1971, Cap. “Lucian Blaga (O imagine particulară a eternității)”

Cornel Ungureanu, *Contextul operei*, București, Editura Cartea Românească, 1978, Cap. “Vârstele ordinii și ale ereziei”

Tudor Vianu, *Masca timpului* (Schite de critică literară), Arad, Editura librăriei diecezane, 1926

Vasile Dem. Zamfirescu, *Între logica inimii și logica minții. Încercări hermeneutice*, București, Editura Cartea Românească, 1985, Cap. “Filosofia culturii și psihanaliză la Lucian Blaga”

Bibliografie specială

Capitolul 2. Tăcerea

Paule Aimard, *Les troubles du langage chez l'enfant*, Paris, PUF, 1988

Bruno Bettelheim, *The Empty Fortress. Infantile Autism and the Birth of the Self*, New York, The Free Press/ London, Collier-Macmillan, 1967

Françoise Dolto, *Au jeu du désir. Essais cliniques*, Paris, Seuil, 1981

Françoise Dolto, *Séminaire de psychanalyse d'enfants*, II, Paris, Seuil, 1985

Sigmund Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, PUF, 1965

Sigmund Freud, *Micul Hans. Analiza fobiei unui băiat de cinci ani*, Cu un comentariu psihanalitic de Ernest Jones, Traducere din limba germană de Rodica Matei, București, Editura "Jurnalul literar", 1995

Sigmund Freud, *Psihanaliză și sexualitate*, în *Opere III*, Traducere, eseu introductiv și note de dr. Leonard Gavrilu, București, Editura științifică, 1994

Sigmund Freud, *Scrieri despre literatură și artă*, Traducere și note de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Univers, 1980

C. G. Jung, *Amintiri, vise, reflecții*, Consemnate și editate de Aniela Jaffé, Traducere și notă de Daniela Țefănescu, București, Editura Humanitas, 1996

C. G. Jung, *Problèmes de l'âme moderne*, Paris, Éditions Buchet / Chastel, 1960

Melanie Klein, *Iubire, vinovăție, reparație și alte lucrări: 1921-1945*, în *Scrieri* vol. I, Traducere de Laura Pavel, Emma Tămăianu și Florin V. Vlădescu, Binghampton & Cluj,

Editura Sigmund Freud, 1994

Melanie Klein, *Povestea unei analize de copil. Conduita în psihanaliza copiilor bazată pe tratamentul unui băiat de zece ani*, în *Scrieri*, vol. IV, Traducere de Cecilia Popovici, Binghamton & Cluj, Editura Sigmund Freud, 1994

Maud Mannoni, *L'enfant, sa "maladie" et les autres*, Paris, Seuil, 1967

Jacques Le Rider, *Modernitatea vieneză și crizele identității*, Traducere de Magda Jeanrenaud (după ediția a II-a, revăzută și adăugită), Iași, Editura Universității "Al. I. Cuza", 1995

A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *Dicționar critic al psihologiei analitice jungiene*, Traducere de Corin Braga, Binghamton & Cluj, Editura S. Freud, 1995

D. W. Winnicott, *The Child, the Family, and the Outside World*, Middlesex, Penguin Books, 1964

Capitolul 3. Copilăria magică

Marc Augé, *Religie și antropologie*, Traducere și prefață de Ioan Pânzaru, București, Editura "Jurnalul literar", 1995

Henri Bergson, *Cele două surse ale moralei și religiei*, Traducere și studiu introductiv: Diana Morărașu, Iași, Institutul European, 1992

Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*, Traduction de l'allemand et index par Jean Lacoste, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972

Émile Durkheim, *Formele elementare ale vieții religioase*, Traducere: Magda Jeanrenaud și Silviu Lupescu, Iași, Editura polirom, 1995

Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot,

1968

Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, Traducere din limba franceză de Rodica Chira, București, Editura Humanitas, 1992

James George Frazer, *Creanga de aur*, Traducere, prefață și tabel cronologic de Octavian Nistor, București, Editura Minerva, 1980, vol. 1-5

Sigmund Freud, *Totem și tabu*, în *Opere I*, Traducere, cuvânt introductiv și note de Dr. Leonard Gavrilu, București, Editura științifică, 1991

Leo Frobenius, *Paideuma. Schiță a unei filosofii a culturii (Aspecte ale culturii și civilizației africane)*, Traducere de Ion Roman, București, Editura Meridiane, 1985

Carlo Guinzburg, *Istorie nocturnă. O interpretare a sabatului*, Traducere de Mihai Avădanei, Iași, Polirom, 1996

L. Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1922

L. Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1922

L. Lévy-Bruhl, *L'expérience «mystique» et les symboles chez les primitifs*, par Lévy-Bruhl, Paris, Librairie Félix Alcan, 1938

Bronislaw Malinowski, *Magie, știință și religie*, Traducere de Nora Vasilescu, Iași, Editura Moldova, 1993

Marcel Mauss și Henri Hubert, *Teoria generală a magiei*, Traducere de Ingrid Ilinca și Silviu Lupescu, Iași, Polirom, 1996

Mario Mercier, *Șamanism și șamani*, Traducere și postfață de Mioara Adina Avram, Iași, Editura Moldova, 1993

Max Müller, *La science du langage*, Paris, A. Durand et Pedone Lauriel, Libraires-Éditeurs, 1888

Novalis, *Între veghe și vis. Fragmente romantice*, Selecție, traducere, prefață, note și

comentarii de Viorica Nișcov, București, Editura Univers, 1995

Rudolf Otto, *Sacrul. Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul*, În românește de Ioan Milea, Cluj, Editura Dacia, 1992

Rudolf Otto, *Despre numinos*, În românește de Silvia Irimia și Ioan Milea, Cluj, Editura Dacia, 1996

Gh. Pavelescu, *Mana în folklorul românesc. Contribuții pentru cunoașterea magicului*, Sibiu, 1944 (Teză de doctorat, la care Lucian Blaga a fost raportor)

V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Traducere de Radu Nicolau, București, Editura Univers, 1973

Oswald Spengler, *Declinul Occidentului. Schiță de morfologie a istoriei*, Craiova, Editura Beladi, 1996

Surse orientale: Lumea vrăjitorului, Traducere de Laurențiu Zoicaș, București, Editura Symposion, 1996

Edward B. Tylor, *La civilisation primitive*, Traduit de l'anglais par Mme Pauline Brunet, Paris, C. Reinwald et C^e, Libraires-Éditeurs, 1876

Wilhelm Wundt, *Éléments de Psychologie Physiologique*, Traduit de l'allemand par le Dr. Elie Rouvier, Paris, Félix Alcan, 1886

Capitolul 4. *Entuziasmul dionysiac*

Charles Andler, *Nietzsche. Sa vie et sa pensée*, vol. I-III, Paris, Gallimard, 1958

Henri Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, Traducere, studiu introductiv și note de horia Lazăr, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1993

Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Trente-cinquième édition, Librairie Félix Alcan,

1930

Henri Bergson, *Materie și memorie*, Traducere de Cora Chiriac, Iași, Editura Polirom,

1996

Félix Buffière, *Miturile lui Homer și gândirea greacă*, Traducere și prefață de Gh. Ceaușescu, București, Editura Univers, 1987

Maria Daraki, *Dionysos*, Paris, Arthaud, 1985

Paul Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, Troisième édition, Paris, Garnier-Frères, Libraires-Éditeurs, 1884

Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1966

Marcel Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette, 1986

Marcel Detienne, *La notion de daïmôn dans le pythagorisme ancien*, Préface de J.-P. Vernant, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1963

Paul Deussen, *Filosofia Upanișadelor*, Traducere din lb. germană: Cornel Sterian, București, Editura tehnică, 1994

Auguste Diès, *Le Cycle Mystique. La divinité origine et fin des existences individuelles*, Paris, Felix Alcan, 1909

E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, Traducere de Catrinel Pleșu, Prefață de Petru Creția, București, Editura Meridiane, 1983

Jules Girard, *Le sentiment religieux en Grèce d'Homère à Eschyle, étudié dans son développement moral et dans son caractère dramatique*, Paris, Librairie Hachette, 1879

Henri Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1978

Carl Kerényi, *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*, Translated from the German by Ralph Manheim, Bollingen Series LXV 2, Princeton University Press, 1976

Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, Traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan, în *De la Apollo la Faust. Dialog între civilizații, dialog între generații*, Antologie,

Cuvânt înainte și note introductive de Victor Ernest Mașek, București, Editura Meridiane, 1978

Friedrich Nietzsche, *Știința voioasă ("gaya scienza")*. *Genealogia moralei. Amurgul idolilor*, București, Editura Humanitas, 1994

Walter F. Otto, *Dionysos. Le mythe et le culte*, Traduit par Patrick Levy, Paris, 1969

Edwin Rohde, *Psyché*, Traducere și cuvânt înainte de Mircea Popescu, București, Editura Meridiane, 1985

P. N. Rolle, *Recherches sur le culte de Bacchus, symbole de la force reproductrice de la nature, considéré sous ses rapports généraux dans les Mystères d'Eleusis, et sous ses rapports particuliers dans les Dionysiaques et les Triétésiques*, vol. 1-3, Paris, J. S. Merlin libraire, 1824

Jean-Pierre Vernant, *Mit și gândire în Grecia antică. Studii de psihologie istorică*, Traducere de Zoe Petre și Andrei Niculescu, București, Editura Meridiane, 1995

Wilhelm Worringer, *Abstracție și intropatie și alte studii de teoria artei*, Prefață de Ion Ianoși, Traducere de Bucur Stănescu, București, Editura Univers, 1970

Capitolul 5. *Ataraxia panică*

Ovidia Babu-Buznea, *Dacii în conștiința romanticilor noștri. Schiță la o istorie a dacismului*, București, Editura Minerva, 1979

Ion Banu, "Zamolxis et le phénomène des sectes", în *Actes du IIe Congrès International de Thracologie*, vol. II, Édités par les soins de Radu Vulpe, Gheorghe Mihăilă, Romulus Vulcănescu et Dan Slușanski, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1980

Jean Coman, “L’immortalité chez les Thraco-Géto-Daces”, în *Actes du IIe Congrès International de Thracologie*, vol. III, Édités par les soins de Radu Vulpe, Gheorghe Mihăilă, Romulus Vulcănescu et Dan Slușanski, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1980

Mihai Coman, *Mitologie populară românească*, I, *Viețuitoarele pământului și ale apei*, București, Editura Minerva, 1986

Hadrian Daicoviciu, *Dacii*, București, Editura Științifică, 1965

Constantin Daniel, “Zamolxis, ucenicii săi și claustrarea”, în *Luceafărul*, nr. 6-7, 1984

Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, Traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980

Mircea Eliade, *Drumul spre centru*, Antologie alcătuită de Gabriel Liiceanu și Andrei Pleșu, București, Editura Univers, 1991

Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. II, Traducere de Cezar Baltag, București, Editura științifică și enciclopedică, 1986

Gh. Mușu, *Din mitologia tracilor (studii)*, București, Editura Cartea Românească, 1982

Mihai Nasta, “Les rites d’immortalité dans la religion de Zalmoxis”, în *Actes du IIe Congrès International de Thracologie*, vol. III, Édités par les soins de Radu Vulpe, Gheorghe Mihăilă, Romulus Vulcănescu et Dan Slușanski, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1980

Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra. O carte pentru toți și nici unul*, Introducere, cronologie și traducere de Ștefan Aug. Doinaș, Ediția a doua, București, Editura Humanitas, 1996

Tudor Pamfile, *Povestea lumii de demult după credințele poporului român*, București, Librăriile SOCEC & Comp. și C. Sfetea, 1913

Vasile Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*, București, Cultura Națională, 1926

D. Protase, *Riturile funerare la daci și daco-romani*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971

I. I. Russu, *Religia geto-dacilor. Zei, credințe, practici religioase*, Cluj, Tipografia “Cartea Românească”, 1947

Gr. G. Tocilescu, *Dacia înainte de romani. Cercetări asupra popoarelor cari au locuit teritoriile romane de la stângul a Dunării, mai înainte de cucerirea acestor teritorii de către împăratul Traian*, București, Tipografia Academiei Române, 1880

Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, București, Editura Academiei, 1985

A. D. Xenopol, *Istoria românilor*, Ediția a IV-a, vol. I, Text stabilit, note, comentarii, postfață și indice de V. Mihailescu-Bârliba, Prefață și studiu introductiv de Al. Zub, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1985

Cuprins

Călin Teuțișan, *Studiu introductiv*, p.

Preliminarii

Punctul nuclear, p.

Spirala creației, p.

Tăcerea

Mitul tăcerii, p.

Complexul copilului nedorit, p.

Identificarea cu sora moartă, p.

Criza identității, p.

Afirmarea de sine, p.

Copilăria magică

Participarea mistică, p.

Misterul, p.

Ideea magică, p.

Magicul folcloric, p.

Adolescența socratică, p.

Entuziasmul dionysiac

Introversiunea erotică, p.

Vitalism bergsonian, p.

Iraționalism nietzschean, p.

Demonicul, p.

Dionysiacul, p.

Cultul orgiastic

Ataraxia panică, p.

Pan – între Dionysos și Apolo, p.

Elogiul tracilor, p.

Zamolxe dionysiac, p.

Zamolxe panic, p.

Marele Orb, p.

Ruptura suflet-spirit, p.

Lucian Blaga's Concepts of Mystery and Magic Idea (Abstract), p.

Bibliografie, p.